Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann

Studien zur Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
philologisch-historischen Abteilung
der hohen philosophischen Fakultät
der
Universität Basel

vorgelegt von
Walter Jost
aus Basel

(Teildruck)

Frankfurt am Main
1920

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren

Prof. Dr. F. Zinkernagel und
Prof. Dr. K. Joël.

Basel, den 20. März 1919.

Prof. Dr. Robert Michels,
Dekan.

Mit Erlaubnis der Fakultät wird als Dissertation nur ein Teil der Arbeit gedruckt. Vollständig, wie sie der Fakultät vorlag, erscheint sie in den „Deutschen Forschungen", herausgegeben von Friedrich Panzer und Julius Petersen im Verlage von Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

Meinen Lehrern

Julius Petersen

und

Rudolf Unger

„Ich möchte immer etwas aufsuchen, wodurch erklärt würde, wie das, was der Dichter verkündet, von außen hineingegangen sei und den Samen gestreut habe, den nur der lebhafte Geist, das regbare Gemüt zur Blüte und Frucht reifen läßt."

Hoffmann, „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza."

„Es gibt keinen größeren Unsinn, als zu glauben, daß eine fremde Idee jemals die meinige werden könne, wenn ich sie nicht schon vorher gehabt habe."

Tieck, „William Lovell"

Vorrede.

Ziel und Weg der vorliegenden Untersuchung.

Die vorliegende Studie ist zunächst gedacht als Untersuchung einer literarischen Beziehung: des Verhältnisses E. T. A. Hoffmanns zu Ludwig Tieck (und nebenher zu W. H. Wackenroder, Tiecks Freunde). Dies Thema enthält als solches nichts Überraschendes. Daß Ernst Theodor Amadeus Hoffmann als Dichter Ludwig Tieck verpflichtet sei, hat jener selbst willig anerkannt, indem er in seinen Schriften immer wieder des Meisters verehrend gedenkt. Seitdem hat die Hoffmannforschung es nicht versäumt, die allgemeine Tatsache durch genauere Beobachtung zu erleuchten und die besonderen Verbindungsfäden zwischen den beiden bloßzulegen, so daß es heute an einer ansehnlichen Zahl von mehr oder weniger wichtigen, überzeugenden oder problematischen Einzelnachweisen über den Einfluß des Berliners auf den Königsberger nicht mangelt. Was fehlt, ist vielmehr eine grundsätzliche Bestimmung dieses Verhältnisses, die Herausschälung der Idee, die diesem Verhältnisse das Gesetz gab, und aus deren Mittelpunkt erst das Einzelne an seine Stelle und damit in sein verdientes Licht gerückt, und so in die lose, ungeklärte Fülle Sinn und innerer Zusammenhang gebracht würde. Diese lebendige Einheit aber vorauszusetzen, dazu gibt uns das Wesen der künstlerischen Beeinflussung selbst das Recht; denn nicht passiv — als bloßer Kanal zwischen rezipierter und produzierter Dichtungsmasse —, sondern reaktiv, gemäß seiner individuellen Eigenart, steht ja der Beeinflußte der Einwirkung gegenüber. Er selbst ist das Maß dieser Einwirkung, und wie diese bei ihm sich „auswirkt", das erfolgt sozusagen nach seinem eigensten innern Brechungsgesetz. Die sollizitierte Kraft äußert *sich*, wie Hegel sagt; ihre Äußerlichkeit ist identisch mit ihrer Innerlichkeit. Gegeben sind in Hoffmanns Dichtungen eine Menge von Erscheinungen, die auf Tieck zurückweisen, gegeben sind die Resultate der Anregung, ihre Auslösungen, die Äußerungen der „sollizitierten Kraft". Es gilt nun aber zur Einheit dieser selbst, es gilt vom Äußeren ins Innere zu dringen, jene Erscheinungen als bedingt zu erkennen durch das Wesen des reagierenden Geistes und überall diesen als bestimmendes Medium der Einwirkung in Rechnung zu ziehen. Auf diesem Prinzip baut

sich die folgende Darstellung auf. Sie sucht den Anschluß Hoffmanns an die Romantik, seine innere Einstimmigkeit mit Tieck und Wackenroder, wie seine Werke sie uns spiegeln, aus der geistigen Struktur des empfangenden Dichters zu begründen und zu entwickeln. Sie will daraus Hoffmanns Zusammengehen mit den beiden älteren Romantikern erklären, aber dann auch seine Trennung von ihnen, sein Hinauswachsen über Tieck und Wackenroder.

Und die Erkenntnis dieser Verschiedenheit eben, das scharfe Hervortreten von Hoffmanns Eigenart ist es nicht zuletzt, was unsere Betrachtung als eines ihrer fruchtbarsten Ergebnisse hofft zeitigen zu können. Wenn aber auch gerade Tieck für den Serapionsdichter eine äußerst günstige Folie bildet, so kann doch der Ertrag einer solchen speziellen Beziehungsstudie nie das allseitige runde Bild sein, das eine Monographie zu geben vermag, und so darf es nicht wundernehmen, wenn das Licht, das hier auf Hoffmann fällt, nicht alle Züge seiner Physiognomie gleichmäßig beleuchtet und einige gar im Dunkel läßt.

Bibliographisches[1]).

A. Ausgaben.

Hoffmann.

Werke, Ausgabe von Ellinger. Goldene Klassiker-Bibliothek, abgek.: W.; daneben, soweit erschienen: Historisch-kritische Ausgabe von Carl Georg von Maassen, abgek.: H.-K.

Korrespondenz, Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel usw. von Hans von Müller 1912, abgek.: Bw.

Tagebücher, Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe, herausgegeben von Hans von Müller. Bis jetzt Bd. I, 1915, abgek.: Tgb.

Tieck.

Tiecks Werke werden aus praktischen Gründen zitiert nach den „Schriften" 1828 f., abgek.: Schr., soweit durch diese Benutzung der späteren Drucke kein falsches Bild entstand. Für den „Sternbald" war die erste Fassung heranzuziehen, Ausgabe in

Tieck und Wackenroder, herausgegeben von J. Minor. Kürschners deutsche Nationalliteratur Bd. 145.

Wackenroder.

Werke und Briefe, herausgegeben von Friedrich von der Leyen 1910.

Was die Ausgaben anderer häufiger zitierter Autoren anbetrifft, so wurden zugrunde gelegt für:

Goethe die Cottasche Jubiläumsausgabe von E. von der Hellen,

Heine die Inselausgabe von O. Walzel,

Heinse die Ausgabe von Schüddekopf,

Hölderlin die Ausgabe von F. Zinkernagel,

Novalis die Ausgabe von Minor,

Rousseaus Nouvelle Héloise die Ausgabe in der Collection complète des œuvres. Genf und Paris 1790.

Rousseaus Confessions die Ausgabe in der Klassikersammlung von Firmin-Didot & Co. Paris o. J.,

Schiller die Ausgabe von Güntter und Witkowski,

Fr. Schlegels Lucinde die Originalausgabe. Berlin 1799.

B. Darstellungen.

Die bekannten Gesamtdarstellungen der deutschen Romantik von Brandes (Hauptströmungen 2. Bd. 2. Aufl.), Haym (3. Aufl.), Ricarda Huch (5. Aufl.) werden einfach durch den Verfassernamen bezeichnet, die Darstellung von O. F. Walzel in der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt" (4. Aufl.) durch die Signatur D. R.

---

[1]) Nur mehrfach angeführte Werke und Arbeiten sind hier aufgenommen.

Ebenfalls durch den bloßen Verfassernamen oder mit abgekürztem Titel werden die folgenden Arbeiten angeführt:

Brüggemann, Fritz, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment 1909;
Buchmann, Rud., Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von O. F. Walzel. Neue Folge 6. Heft) 1910;
Černy, Joh., Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. Schulprogramm, 1. Teil: Mies 1907, 2. Teil: Mies 1908;
Ellinger, Georg, E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke 1894, abgek.: Biogr.;
Derselbe, „Lebensbild“ als Einleitung zu Hoffmanns Werken, abgek.: Lb.;
Glöckner, Ernst, Studien zur romantischen Psychologie der Musik. Bonner Dissertation 1906;
Joël, Karl, Nietzsche und die Romantik 1905;
Köpke, Rud. Ludwig Tieck 1855;
Kunz, Karl Friedr., Aus dem Leben zweier Dichter, E. T. A. Hoffmanns und F. G. Wetzels von Z. Funck 1836;
Sucher, Paul, Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann. Paris 1912.

Bei den Zitaten wurde die heutige Schreibung durchgeführt. Auch einige veraltete Flexionsformen wurden stillschweigend durch die uns geläufigen ersetzt. Innerhalb von Zitaten gehört der Inhalt runder Klammern zum Zitat, derjenige eckiger Klammern stammt von mir.

Inhaltsverzeichnis.

Der vorliegende Teildruck umfaßt das dritte und vierte Kapitel des Hauptteiles in der Gesamtarbeit. Um dieses Mittelstück hier nicht ganz in der Luft hängen zu lassen, gebe ich im folgenden kurz eine Skizze der im Teildruck fehlenden Abschnitte. Die **Einleitung** stellt sich die Aufgabe, zu zeigen, wie Hoffmann von Anfang an innerlich der Romantik zugewandt war, so daß er in ihr beim realen Zusammentreffen mit ihren Vertretern und Leistungen sein eigenstes Wesen und Wollen finden und begrüßen mußte. Im **Hauptteil** schränkt sich der Blick ein auf das besondere Thema „Hoffmann und Tieck". Nach der Betrachtung der äußeren Zeugnisse, welche die Beziehungen Hoffmanns zu Tieck erweisen, wird die Frage gestellt nach dem eigentlichen Wesen, dem umfassenden und begründenden inneren Gesetz dieses Verhältnisses. Die Antwort lautet: das Prinzip, in dem Hoffmanns Verhältnis zu Tieck wurzelt, ist der romantische Dualismus, der zur Versöhnung drängt, die romantische Sehnsucht nach dem Absoluten. Dieses Prinzip aber wirkt sich aus gemäß den verschiedenen Medien, deren das romantische Streben sich bedient, um sich Genüge zu tun. Nach ihnen gliedert sich der Kern der Untersuchung: sie beginnt mit der **Ironie** als der kritischen Selbstbeschränkung der romantischen Sehnsucht, als dem Spielen mit den Dingen, da der Zugang zum Unbedingten verschlossen ist. Es wird hier behandelt Hoffmanns Verhältnis zu Tiecks ironisierend-satirischer Dichtung, insbesondere zu dessen Märchenkomödien und zum „Abraham Tonelli". Aus der Ironie aber, die im Negativen verbleibt, reckt sich die elegische Sehnsucht empor, leer zunächst und ihrer Unerfüllbarkeit sich bewußt, aber in der Intensität ihres Gefühles sich selbst behauptend. Doch bald wird ihre Spannung gemildert durch einen Inhalt, der ihren Durst stillend ihr entgegenkommt: Die Musik. **Die ewige Sehnsucht und die Musik** nennt sich daher das zweite Kapitel des Hauptteiles. Hoffmanns Verhältnis zu Wackenroders und Tiecks musikalischen Aufsätzen ist sein Gegenstand: Johannes Kreisler, Hoffmanns Ebenbild, begegnet Joseph Berglinger, in welchem Wackenroder sich und sein Schicksal symbolisiert. Die romantische Sehnsucht ergreift die Musik als ihre erste Nahrung; aber diese Nahrung der Sehnsucht ist in ihrer transitorischen Geistigkeit selbst Sehnsucht, die nur das Verlangen nach realerer Erfüllung, nach substanziellerer Sättigung weckt. So sucht das romantische Sehnen sich einen neuen Weg.

Hier setzen die folgenden Blätter ein.

Drittes Kapitel. Liebe und Künstlertum.
Hoffmanns Verhältnis zu Tiecks „Sternbald".

Ein neues Medium, das Absolute zu erleben, bietet sich dem Romantiker dar: die Liebe[1]). In dieser Eigenschaft muß auch sie eine geistige Kraft sein, die das Physische magisch bestimmt, das Objekt in ihre eigene Glut hereinzieht, es umleuchtet und verklärt. Mit Recht ist darum gesagt worden, es sei die Liebe bei Hoffmann nichts anderes als der Glaube; wie der Glaube sei diese Liebe, die selbst eine leblose Puppe zum Gegenstand der Anbetung mache, schöpferisch[2]). Wie sie aber dem Glauben gleicht, so auch der Sehnsucht: die Liebe, die nicht zeitlich und fleischlich, sondern geistig und unvergänglich ist, die „ewige Liebe", wie sie Hoffmann nennt, ist zugleich eine ewige Sehnsucht; denn sie ist zu groß, zu umspannend und unersättlich, als daß sie in einer bestimmten Vereinzelung, einem endlichen Gegenstande, der für sie immer nur die Rolle eines Substrates, einer tragenden Unterlage spielt, ihr dauerndes Ziel (nicht bloß eine zeitweilige Stätte der Entspannung) finden könnte. Darum spricht auch Fr. Schlegel von einer „Liebe ohne Gegenstand"[3]), aber schon Rousseau kennt diese Liebe: l'amour sans objet[4]), die Liebe, die vor dem Gegenstande da ist, da sie ihr Leben nicht diesem verdankt, sondern umgekehrt dieser durch die belebende Schöpferkraft der Liebe erst zu seiner Bedeutung gelangt und geweitet wird.

Tief innerlich hat Kreislers Urbild die ewige Liebe erfahren in seinem Erlebnis mit Julia Marc. Unglücklich im gewöhnlichen Sinne, d. h. von Anbeginn die Notwendigkeit der Entsagung in sich tragend, gleich der jugendlichen Leidenschaft zu Cora Hatt, konnte diese Liebe den Lebenskeim jenes höhern übersinnlichen Verhältnisses in sich bergen, wie es der Romantiker, der „verklären will"[5]), wünschen mußte.

---

[1]) Vgl. Walzel, D. R. I, 22 f. und Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts, 1911, S. 135 ff., bes. S. 156 f.

[2]) Sucher S. 135.

[3]) Lucinde S. 120.

[4]) Confessions S. 415.

[5]) Vgl. Joël, Nietzsche S. 11.

Es ist daher falsch, das Wesen von Hoffmanns ewiger Liebe als Verzicht-Liebe in die Passivität des Subjekts zu setzen und als bloße Erpressung von seiten des Schicksals zu beurteilen. Dawider zeugt der Dichter selbst, dawider zeugen die Früchte, welche diese Liebe trug. Am 30. März 1812 schreibt Hoffmann in sein Tagebuch: „Nachricht, daß Groepel die Julchen wahrscheinlich ehlicht", und einige Zeilen weiter: „Das Schicksal meint es mit mir und meinem Künstlerleben gut —" [1]). Die „ewige Liebe" wird ihm zur „Liebe des Künstlers", die im Geiste gehegte Geliebte zur begeisternden Muse seiner Kunst. Mag die Entsagung selbst durch die Verhältnisse erzwungen sein, das Schicksal kann doch immer nur das indifferente Faktum geben; die ewige Liebe des Künstlers aber bedeutet die siegreiche Auseinandersetzung mit diesem Faktum, einen Sieg, der scheinbares Unglück zum reichen Segen wendet, und der nur aus der freien inneren Erhebung, nicht aus der Schwäche, sondern allein aus der Kraft des Subjekts erwachsen kann. In ihm muß daher auch angelegt sein, was die Natur der ewigen Liebe bedingt. Es ist der romantische Zug zur Idealisierung. Wie dieser in der Haltung des jungen Hoffmann gegenüber seinem Freunde Hippel sich betätigte, sahen wir schon. Kein Wunder, daß die vergeistigende Flamme von der Freundschaft auch auf die Sphäre der Liebe übergreift. Hören wir, was Hoffmann schon am 13. Febr. 1804 seinem Tagebuch anvertraut: „— Ein kleiner Vorfall! — nein, kein kleiner Vorfall — ein Ereignis — wichtig für Kopf und Herz hebt den heutigen Tag über seine tristen ältern Brüder heraus — Ein junges blühendes Mädchen, schön wie Correggios Magdalena — gewachsen wie die Grazien der Angelika Kaufmann stand nachmittags vor mir! — es war Malchen Hatt — Sie hatte der Mutter Grazie — das Ideal meiner kindlichen Phantasien von dem Vormals meiner Inamorata stand vor mir — eine süße unbekannte Wehmut ergriff mich . . ." „. . . — das aufgeblühte Mädchen wollt' ich mit meinen Geistesarmen umranken — ich wollt sie unmerklich in die magischen Kreise meiner Imagination ziehen —" [2]). So schreibt Hoffmann vor dem Bekanntwerden mit der Romantik, acht Jahre vor der entscheidenden Wendung des Bamberger Liebeserlebnisses und anderthalb Dezennien, ehe er Kreisler vor der Prinzessin Hedwiga den Vortrag über die Liebe des Künstlers halten läßt, in dem die gleichen Begriffe wie in der angeführten Tagebuchstelle

---

[1]) Tgb. I, 119/20.

[2]) Tgb. I, 28 f.

wiederkehren: „. . . tausend Fühlhörner streckt der Geist aus in brünstigem Verlangen und umnetzt die, die er geschaut . . .“ [1]). Es ist klar: die „ewige Liebe“, die geistige „Liebe des Künstlers“, die aus dem Verhältnisse zu Julia hervorgeht, ist im Grunde nur — mit Chamisso zu reden — das Synthelein, mit dem Hoffmann die Anangke des Geschickes überwindet, indem er ihr entgegenkommt, das Jasagen zu einer Schicksalsfügung, das im Grunde doch, trotz dem Anschein widerstreitender Herbe, mit dem inneren Lebensgesetz des Dichters im Einklang steht. Als Romantiker idealisiert Hoffmann die Geliebte, und als Künstler will er, daß diese Idealität, aus der seine produktive Kraft fließt, erhalten bleibe. Das Schicksal verhilft diesem Streben seiner h ö h e r e n Natur zum Siege, indem es die Geliebte dem sinnlichen Besitze entrückt. Denn freilich der vernunftlose, ungezähmte Trieb hat zunächst ein anderes, sein materielles Ziel, und so ist jenes „Mitwollen“ erst das Resultat reifer Selbstbesinnung, der ein Zustand scheinbarer Gegensätzlichkeit zwischen dem Willen des Individuums und dem Willen der Schicksalsmacht vorausgeht.

Mit der Anspielung auf den sinnlichen Trieb, der dem geistigen Prinzip der ewigen Liebe entgegenstrebt, rührten wir an das Grundproblem dieser Erscheinung, hier stehen wir auf dem Boden ihres natürlichen Konfliktes.

Der musikalischen Sphäre lag ein solcher Konflikt noch fern. Zwischen den extremen Polen des Formalen und des Materiellen, des Allzuleeren und des Allzustofflichen, stand die Musik in einer eigentümlichen, glücklichen Mitte. Sie ließ die Sehnsucht nach dem Unendlichen nicht schmachten und sie sättigte sie nicht, und so mißachtete sie weder das natürliche Bedürfnis des romantischen Sehnens, noch das Ziel dieses Bedürfnisses, sondern gab der Sehnsucht, was der Sehnsucht, und dem Unendlichen, was des Unendlichen ist.

In der Liebe zum Weibe wird dieses harmonische Gleichmaß überschritten. Ein Sichtbares, Greifbares, ein Plus an handlicher Realität im Verhältnisse zur Musik, ist in der Geliebten gewonnen, und damit notwendigerweise ein Minus an Idealität. Erst durch einen subjektiven Akt, eine bestimmte Einstellung des Liebenden, der

---

[1]) W. IX, 144_{30}. Zum sprachlichen Ausdruck vgl. „geistige Fühlhörner“ W. III, 160_{13} = H.-K 3, 187, ähnlich W. VI, 99_{13} = H.-K. 6, 118; vgl. auch die psychophysischen Metaphern: „Fühlfäden meiner Phantasie“ Bw. I, 122, „mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen“ W. I, 74_{33} = H.-K. 1, 92, ähnlich W. II, 76_{15} = H.-K. 2, 83.

liebt und entsagt, wird die Liebe neutralisiert zu jener ewigen Liebe im Geiste, die eine ewige Sehnsucht ist. In der Musik war gegeben, was hier erst getan werden muß: dort ist der Geist, hier die Vergeistigung, und so gründet sich die Idealität des Weibes, und die Notwendigkeit, in ihm nur das Gefäß, in dem das Absolute sich birgt, zu erkennen und es als solches zu achten, nicht auf dessen objektive Natur, sondern auf den Willen des Liebenden, und gegen den erhebt sich nur allzugern der sinnliche Trieb, der im Weibe den unmittelbaren Gegenstand seines Verlangens erblickt. Wer jedoch, von ihm verleitet, in der Geliebten das Ideal zu umarmen hofft, der hofft das Unmögliche: er umarmt nur das irdische Weib, wie Hoffmanns Don Juan[1]).

---

[1]) Hier wird das Problem der höheren Liebe, ihr Streben und ihr Fall theoretisch ausführlich behandelt (W. I, 79 22 f. = H.-K. 1, 98/99). Die originelle, romantisierende Interpretation, die Hoffmann dem Don Juan-Stoff gibt, ist bekannt (vgl. Ellinger, Biogr. S. 83 f. und Hans Heckel, Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung. Stuttgart 1915). Es scheint mir jedoch, daß diese eigenartige Auffassung von Mozarts Oper noch tiefer, realer im persönlichen Erleben Hoffmanns wurzelt, als man anzunehmen pflegt. Nach Kunzens Bericht hat sein Freund nicht geleugnet, daß ihm bei seinem Don Juan Holbein, der auf der Bamberger Bühne die Titelrolle spielte, und bei seiner Donna Anna die Geliebte, Julia Marc, vorgeschwebt habe (Kunz, S. 36). Wenn für Anna aber einmal Julia substituiert wird, kann nichts näher liegen, als in Hoffmanns romantischem Don Juan den Dichter selbst und schließlich in Don Ottavio Juliens Bräutigam, Groepel, zu sehen, und ich meine, daß Hoffmann in der Tat unwillkürlich das fremde Kunstwerk im Lichte seines Bamberger Liebeserlebnisses geschaut und die hier vorliegenden Verhältnisse in jenes hineingetragen hat. Das Problem der übersinnlich-sinnlichen Liebe war für Hoffmann gerade damals höchst lebendig geworden, und eben dieses Problem wird nun auch der Kern des neuen „Don Juan". Ferner hat Sucher mit Recht bemerkt, Medardus, der Held der „Elixiere" sei im Grunde Hoffmann in seiner Bamberger Zeit (S. 207), aber ebenso gewiß steckt dann hinter Aureliens Maske Julia, ober besser: in dem Verhältnis des Medardus zu Aurelien, in der dämonischen Leidenschaft des Mönchs und seinem Wahn, der schließlich doch zu klarer Erkenntnis sich auflöst und mit der Verklärung der Himmelsbraut endigt, spiegelt sich wiederum der Verlauf von Hoffmanns eigenem Liebesroman. Nun aber ist, wie gleichfalls Sucher glücklich gezeigt hat, die Don Juan-Phantasie eine Vorstufe der „Elixiere": Don Juan und Medardus, Donna Anna und Aurelie sind in ihrem Wesen und Wirken aufs nächste verwandt (S. 210). Also, grob gesagt:

Medardus = Hoffmann	Don Juan = Medardus
Aurelie = Julia	Donna Anna = Aurelie

Folglich: Don Juan = Hoffmann
Donna Anna = Julia

Es darf an dieser Stelle füglich auf die Erklärung in Schillers Abhandlung „Über Anmut und Würde“ hingewiesen werden: „. . . eben darum, weil der Liebende von dem Geliebten nur empfängt, was er ihm selber gab, so begegnet es ihm öfters, daß er ihm gibt, was er nicht von ihm empfing. Der äußere Sinn glaubt zu sehen, was nur der innere anschaut, der feurige Wunsch wird zum Glauben, und der eigene Überfluß des Liebenden verbirgt die Armut des Geliebten. Darum ist die Liebe so leicht der Täuschung ausgesetzt . . .“ [1]). Ganz so gründet sich die Liebe eines Hoffmann zu seiner Julia, eines Novalis zu seiner Sophie auf diesen „Überfluß des Liebenden“, und darum kann der fremde Beobachter diese Liebe nicht begreifen, weil er sie aus dem Objekte, der Geliebten, zu verstehen sucht. Man denke an Schleiermachers Urteil über Novalis’ Liebe zu Sophie [2]). Indessen schreibt schon Tiecks Peter Lebrecht: „Wer verliebt ist, liegt freilich nur in einem tiefen Traume, was er sieht und was ihn entzückt, sind nur seine eigenen Phantasieen“ [3]), und der Kater Murr ist der Ansicht, die Liebe sei „ein psychischer Krankheitszustand, der sich bei dem menschlichen Geschlecht als partieller Wahnsinn darin offenbart, daß man irgendeinen Gegenstand für etwas ganz anderes hält, als was er eigentlich ist, z. B. ein kleines dickes Ding von Mädchen, welche Strümpfe stopft, für eine Göttin“ [4]). Auf derselben subjektiven Grundlage beruht das Motiv der Anamnesis und verwandter Konzeptionen, die Vorstellung, mit der Geliebten in einem früheren Leben oder ähnlich in Beziehung gestanden, sie schon ge-

---

Somit ergibt sich auch von diesem Gesichtspunkte aus logisch die Gleichsetzung Don Juans mit Hoffmann, Annas mit Julia. Weiterhin kann Juliens Bräutigam, der elende Groepel, sehr wohl seinen Teil haben an dem kläglichen Bilde Don Ottavios. Als ein „zierliches, geputztes, geleckters Männlein“ wird dieser geschildert (W. I, 74_{12} = H.-K. 1, 91) und diesen Ehrentitel „das Männlein“ erhält auch der Monsieur George (= Groepel) im „Berganza“ (W. I, 123_{42} = H.-K. 1, 160). Noch ein letzter Punkt: von seinem Don Juan sagt Hoffmann: „das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie“ (W. I, 73_{40} = H.-K. 1, 91). Ob dieses Stirnmuskelspiel eine Eigentümlichkeit Holbeins gewesen, ist mir nicht bekannt, aber Kreislers „beweglichen Stirnmuskel“ erwähnt Berganza (W. I, 101_{5} = H.-K. 1 129), und ebenso finden wir auf Hoffmanns Selbstporträt mit physiognomischen Erklärungen „die Mephistophelesmuskel“ (s. die Reproduktion Bw. II, 2 hinter S. 248 oder H.-K. Bd. 7 vor dem Titelblatt).

[1]) Werke XVII, S. 367/368.

[2]) Vgl. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 4. Aufl. S. 278/279.

[3]) Schr. 14, 200.

[4]) W. IX, 120_{2}.

sehen, ihr Bild schon lange in sich getragen zu haben[1]). Im Spiegel der Geliebten wird sich eben der Liebende nur seiner selbst, seines eigenen urewigen Strebens bewußt. Nichts ist daher wichtiger, als daß der Liebende nicht objektiv von der Geliebten fordere, was er ihr subjektiv geliehen, und vom Fleisch verlange, was nur der Geist geben kann. Am grausamsten rächt sich die Profanation der geistigen Liebe am Künstler. Durch das Medium der Geliebten wirkt das Absolute in ihm. Das Ewige spiegelt sich im Zeitlichen, um ins Ewige wieder zurückreflektiert zu werden. Das Göttliche nimmt irdische Gestalt an, um in der Kunst wieder in seine Heimat aufzufahren. So erlangt die „ewige Liebe" in der „Liebe des Künstlers" ihre höchste produktive Bedeutung. Aber hier droht auch der tiefste Absturz. Über den Künstler, der sich am Ideale vergreift, der die Geliebte in seine sinnliche Umarmung herabzieht, bricht mit der Zerstörung der Illusion der Fluch geistiger Unfruchtbarkeit herein. Die Geliebte muß daher Bild bleiben, sie muß den Schleier bewahren, damit Ahnung, Glaube, Phantasie sie umweben können. Ihre Körperlichkeit darf nicht berührt werden, denn an allem Körperlichen stößt sich die Sehnsucht ihre Schwingen und fällt zur Erde. Die Geliebte muß gleichsam Musik werden; dann kann sie Gegenstand sein der ewigen Liebe, der Liebe des Künstlers, in dessen Seele sie mit der ewig lebendigen Sehnsucht den ewig fruchtbaren Samen wirft. Denn aus dem Schwebezustand des unbesessenen Besitzes — er „hat sie und hat sie nie", ruft Kreisler, „da die Sehnsucht ewig dürstend fortlebt"[2]) — entspringt sein Werk[3]).

Die ewige Liebe ist eine Liebe par distance. „Die Betrachtung (Reflexion)", heißt es in Schillers „Briefen über die ästhetische Erziehung", ist das erste liberale Verhältnis des Menschen zum Weltall, das ihn umgibt. Wenn die Begierde ihren Gegenstand unmittelbar ergreift, so rückt die Betrachtung den ihrigen in die Ferne und macht ihn eben dadurch zu ihrem wahren und unverlierbaren Eigentum, daß sie ihn vor der Leidenschaft flüchtet"[4]). Hier wird auch die nahe

[1]) Z. B. bei Goethe („Warum gabst du uns die tiefen Blicke . . ."; Wilhelm Meisters Träumereien: Lehrjahre, 4. Buch, 9. Kap.), Schiller (Das Geheimnis der Reminiszenz), Novalis (Zueignung zum Ofterdingen-Roman), Hoffmann (Geschichte vom verlornen Spiegelbilde, Artushof usw.).

[2]) W. IX, 144 $_{31}$.

[3]) Über Hoffmanns Theorie der „Liebe des Künstlers", dieser besonderen Spielart der „ewigen Liebe", vgl. vor allem Kreisler-Biographie W. IX, 143 $_{39}$ f., daneben den Schluß der „Fermate" W. V, 111 $_{39}$ f.

[4]) Werke XVIII, 96 $_{20}$.

Beziehung der Künstlerliebe zur Ironie offenbar. Wie wir früher sahen, verknüpft Hoffmann selbst die beiden[1]). Seine Liebesleidenschaft kristallisiert sich durch die Ironie hindurch zur „Liebe des Künstlers" aus. Die Liebe verklärt, die Ironie dagegen, die aus der Erkenntnis stammt, ist aufgeklärt. Es gibt eine idealisierende Liebe, die der Aufklärung vorausgeht; diese Idealisierung beruht auf Täuschung, man könnte sagen auf dem dialektischen Schein der Liebe. Es gibt aber auch eine idealisierende Liebe, die der Aufklärung nachfolgt: zum Akt des Idealisierens gesellt sich das Wissen darum, und es vollzieht sich nun mit Bewußtsein, was dort unbewußt geschehen. Die ewige Liebe, die Liebe des Künstlers ist auf ihrer freien Höhe ein Zugleich von Ironie und Verklärung; sie gründet sich auf freiwillige Täuschung, auf durchschaute Fiktion, und der Liebende hat es auf dieser Stufe selber in seiner Gewalt, sich vor der Enttäuschung, vor der Zerstörung der Fiktion zu hüten, dadurch daß er den guten Willen der Phantasie nicht unbillig belastet, daß er dem Schein nicht zu nahe tritt, kurz, dadurch, daß er Distanz wahrt.

»In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it. The last is much the worst; the last is a real tragedy.« Dieses Wort Oscar Wildes[2]) könnte man als Motto über das Kapitel Hoffmann und die geistige Liebe setzen. Denn es gibt genau die Anschauung des Dichters wieder: die Tragödie der Sehnsucht ist in Wahrheit keine Tragödie, wenn durch den ewig regen Trieb der Mensch sich aufschwingt zur Tat, der Künstler zu seiner Schöpfung. Die Tragödie der Erfüllung aber ist eine wirkliche Tragödie. Denn die Erfüllung bedeutet Stillstand des inneren Lebens, geistigen Tod.

Immer wieder hat Hoffmann das Motiv der höheren Liebe dichterisch gestaltet, insbesondere in der charakteristischen Form der Künstlerliebe. Als Gesang, Bild, Gedicht leuchtet nach Kreislers Lehre die Geliebte aus des Künstlers Seele hervor; die Liebe des Künstlers ist die Liebe des Musikers, des Malers, des Dichters. Doch spielen diese drei Abarten der Künstlerliebe bei Hoffmann eine ungleichwertige Rolle.

Am wenigsten hören wir von der Liebe des Dichters, und wo sie uns begegnet, bei Roderich in der „Prinzessin Blandina"[3]) oder

---

[1]) Vgl. 1. Kap. dieser Untersuchung.
[2]) In „Lady Windermere's Fan."
[3]) W. XV, 72_{21}; ebenda 74_{18}.

beim Grafen Kösel in der Erzählung „Meister Johannes Wacht" [1]), da zeigt sie sich ironisiert, da tritt sie in der Karikatur auf.

Reicher wird die Liebe des Musikers behandelt. Mit ihr klingt „Die Fermate" aus. Sie ist das große Erlebnis Kreislers, wir finden sie bei Heinrich von Ofterdingen im „Kampf der Sänger" [2]), und auch Ferdinands Liebe in den „Automaten" liegt in der Sphäre des Musikalischen [3]).

Am häufigsten aber und am eingehendsten durchgeführt erscheint das Thema als Liebe des Malers. Es beherrscht als Grundmotiv den „Artushof" und die Geschichte des Malers Berthold in der „Jesuiterkirche in G.". Für Reinhold im „Meister Martin" wie für Georg in den „Doppelgängern" wird diese Liebe zum entscheidenden Erlebnis. Sie spielt ihre Rolle in der „Brautwahl" und klingt von ferne verstohlen an im »Signor Formica«. Schließlich ist nicht zu bezweifeln, daß ihr auch in der Maler-Novelle „Der Feind", die bloß als Fragment auf uns gekommen ist, ihr Platz bestimmt war [4]).

Die Bevorzugung nach dieser Seite mag zunächst befremden, hat Hoffmann selber doch die Liebe des Künstlers als Musiker und Dichter viel mehr denn als Maler in sich durchlebt. Daß Hoffmann poetische Anregung für die Gestaltung des Motivs aus dem Stoffgebiet der Malerei empfing, aus dem „Sternbald", diesem Malerroman Tiecks,

---

[1]) W. XII, 119 $_{37}$ f.

[2]) Vgl. bes. W. VI, 33 $_{7}$ f. = H.-K. 6, 33/34.

[3]) Es sei hier angemerkt, daß ein Vorklang dieser höheren Liebe des Musikers schon in Heinses „Hildegard" sich vernehmen läßt. Es ist in der Badeszene, wo Hildegard der sinnlichen Leidenschaft Lockmanns das Ideal reiner Freundschaft entgegenhält, zu deren Höhe sie die Gefühle des sie Begehrenden läutern möchte: „Zage nicht, der Lohn für diese Anstrengung wird allen, bald schalen . . ., gewöhnlichen Genuß übertreffen. Eine immer reine edle Jungfrau als Freundin am Herzen, kannst du noch einen schönen Strich durch das Leben machen und mit erhabnen Melodien und Harmonien die Sterblichen bezaubern" (Werke 5, 135). Hier wird auch bereits auf den Gewinn, der dem Künstler aus einem solchen idealen Verhältnis erwächst, angespielt. Freilich Lockmann ist noch lange nicht Kreisler, und die zeitliche Liebe liegt ihm einstweilen viel näher als die ewige.

[4]) „Jeder Tropfen meines Herzbluts quillt in seiner Brust", ruft hier leidenschaftlich das unglückliche Mädchen, das dem Geliebten entsagen soll: „er ist der belebende Funke meines ganzen Wesens — ohne ihn alles tot und starr — mit ihm alle Himmelsseligkeit und Wonne. Und so lebe ich auch in meines Raphaels Brust. Ha! so geliebt zu sein! — so geliebt zu sein! — (W. XII, 205 $_{41}$ f.). Das ist gerade der Ausruf, mit dem die Prinzessin Hedwiga Kreislers Erklärung über die Liebe des Künstlers beantwortet: „So geliebt zu werden!" (W. IX, 145 $_{15}$), "Sich so geliebt zu wissen . . ." (ebenda 145 $_{28}$); vgl. auch „Die Abenteuer der Silvesternacht" W. I, 250 $_{13}$ = H.-K. 1, 346/347.

genügt nicht zur Erklärung. Der Grund liegt vielmehr darin, daß die sinnliche Übereinstimmung zwischen der Geliebten und dem Kunstwerk weder die Musik im Liede, noch die Poesie im Gedichte, sondern nur die Malerei im Bilde erreichen kann, diese Übereinstimmung aber gerade für die Ausgestaltung des Motivs der Künstlerliebe von großer Wichtigkeit ist; man denke an den „Artushof“ und die „Jesuiterkirche“. Es ist die Anschaulichkeit, die sinnliche Darstellbarkeit, die den Dichter für die Behandlung des Stoffes die Sphäre der Malerei wählen ließ.

Wir wenden uns zur Frage der literarischen Anregung. In dem Wackenroderschen Aufsatze der „Herzensergießungen“, „Raphaels Erscheinung“ betitelt, findet sich die Stelle: „Raphael, welcher die leuchtende Sonne unter allen Malern ist, hat uns in einem Briefe von ihm an den Grafen von Castiglione folgende Worte, die mir mehr wert sind als Gold, und die ich nie ohne ein geheimes dunkles Gefühl von Ehrfurcht und Anbetung habe lesen können, hinterlassen, worin er sagt: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt“ [1]). Und darauf wird erzählt, wie Raphael die dunkle Vorstellung von der heiligen Jungfrau nicht klar habe im Bilde fassen können, bis diese sich ihm in einer nächtlichen Vision geoffenbart, und die geschaute Erscheinung sich ihm nun unauslöschlich in festen Zügen eingeprägt habe [2]). Bereits begegnen wir hier dem Vorgange, daß das vom Künstler unklar in seinem Innern getragene Ideal sich ihm sinnlich erzeigt, den fruchtbringenden Samen in seine Seele werfend. Hier ist allerdings die Offenbarung eine unmittelbare: das Göttliche bedient sich nicht einmal der äußeren Hülle eines irdischen Weibes als Mediums, um sich darin dem Künstler zu spiegeln.

Im Geiste Wackenroders schrieb oder begann wenigstens Tieck seinen „Sternbald“ (vgl. Die „Nachschrift an den Leser“ am Schlusse des 1. Teiles der Erstausgabe), ohne dabei seine eigene Art zu verleugnen. Im Gegenteil, wie das Werk nach Hoffmanns Worte ein „wahres Künstlerbuch“ ist, so ist es auch ein Buch der Sehnsucht: es lebt darin Tiecks schmerzliche Unruhe, seine innere Rastlosigkeit, sein Drängen nach dem Fernen, Unbekannten. „Franz Sternbalds

---

[1]) Wack. 1. S. 5. Schon Winckelmann zitiert diesen Satz in den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Bd. 20 S. 14.

[2]) Wack. 1. S. 7 f.

Wanderungen" heißt das Buch, das selbst ohne Ziel, ohne Erfüllung, nicht ohne tieferen Sinn Fragment geblieben ist. Kunst, Sehnsucht und die sehnende Liebe des Künstlers fand Hoffmann darin, und so ist es nicht verwunderlich, daß er zu seinem Freunde Hippel mit Wärme und Bewunderung von Tiecks Romane spricht. Als besonders wichtig aber halten wir fest, daß Hoffmann selbst das Motiv der Künstlerliebe, genauer: das der Ehelosigkeit des Künstlers, das aber mit jenem unmittelbar zusammenhängt, an den „Sternbald" anknüpft. Es geschieht dies in der Erzählung „Die Brautwahl".

Der junge Maler Edmund Lehsen, so hören wir da, begehrt die Tochter des Kommissionsrats Voßwinkel, Albertinen, leidenschaftlich zur Frau. Als er vernimmt, diese sei mit dem Geheimen Kanzleisekretär Tusmann so gut wie verlobt, gerät er daher in höchste Verzweiflung. Er beschwört seinen Gönner und väterlichen Freund, den geheimnisvollen Goldschmied Leonhard, ihm in seiner Not beizustehen, damit ihm die Geliebte nicht verloren gehe. Leonhard aber meint, „verlieben könne ein blutjunger Künstler sich wohl, aber ganz unersprießlich sei es für denselben, wenn er gleich ans Heiraten dächte. Eben deshalb habe auch der junge Sternbald zur Heirat sich durchaus nicht bequemen wollen, und er sei, soviel er wisse, bis dato unverheiratet geblieben". „Der Stich traf", heißt es weiter, „denn Tiecks ‚Sternbald' war Edmunds Lieblingslingsbuch und er wäre gar zu gern selbst der Held des Romans gewesen" [1]). Im Laufe der Erzählung kommt der Goldschmied auf seine Mahnung zurück, an die er Edmund nachdrücklich erinnert: „Ich rückte dir damals halb im Scherz das Beispiel des jungen Sternbald vor Augen, aber ganz ernsthaft sage ich dir jetzt, daß, gedenkst du ein tüchtiger Künstler zu werden, du durchaus alle Heiratsgedanken dir aus dem Kopf schlagen mußt. Frei und froh ziehe in das Vaterland der Kunst, studiere in voller Begeisterung ihr innerstes Wesen, und dann erst wird dir die technische Fertigkeit, die du vielleicht auch hier erlangen kannst, etwas nützen" [2]).

Weshalb die Ehe für den Künstler nicht zum Segen ausschlägt, wird, auf den Musiker bezogen, am Schluß der „Fermate" anschaulich geschildert: „Es ist . . . das Erbteil von uns Schwachen, daß wir, an der Erdscholle klebend, so gern das Überirdische hinabziehen wollen in die irdische ärmliche Beengtheit. So wird die Sängerin

---

[1]) W. VII, 45 31 f. = H.-K. 7, 53.

[2]) W. VII, 65 20 = H.-K. 7, 80.

unsere Geliebte — wohl gar unsere Frau! — Der Zauber ist vernichtet, und die innere Melodie, sonst Herrliches verkündend, wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenfleck in neuer Wäsche. — Glücklich ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben die wiederschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wußte. Mag der Jüngling sich heftig bewegen in Liebesqual und Verzweiflung, wenn die holde Zauberin von ihm geschieden, ihre Gestalt wird ein himmelherrlicher Ton, und der lebt fort in ewiger Jugendfülle und Schönheit, und aus ihm werden die Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind. Was ist sie denn nun aber anders als das höchste Ideal, das aus dem Innern heraus sich in der äußern fremden Gestalt spiegelte" [1]). Gewiß von den nämlichen Erwägungen ausgehend — mögen sie auch an dieser Stelle keinen näheren Ausdruck finden — möchte der Goldschmied seinem Schützling die Heiratsgedanken ausreden. Mit welchem Recht aber kann Tiecks Sternbald für solche Anschauungen als Vorbild in Anspruch genommen werden?

(Heranzuziehen ist die erste Fassung des „Sternbald". Es muß dies betont werden, weil die spätere Umarbeitung in den „Schriften" gerade über das Thema der idealen Liebe manches Plus bietet, so die Geschichte von der wunderbaren, durch die bloße Schilderung der schönen Gräfin von Tripolis erweckten Leidenschaft des Minnesängers Gottfried Rudell [2]), so auch das die Liebesgeschichte der Gräfin Sigismunde und ihres Ritters behandelnde 5. Kapitel des 3. Buches [3]), von dem die Erstausgabe das wenigste enthält [4]), dies alles aber natürlich für Hoffmann — die zweite Fassung des „Sternbald" erschien erst zwei Dezennien nach dessen Tode — und somit für unsere Betrachtung ausscheidet.)

Wenn der Goldschmied Leonhard den heiratslustigen Edmund an Sternbald erinnert, dieser habe „zur Heirat sich durchaus nicht bequemen wollen", so bezieht er sich offenbar zunächst auf die Situation, da der Kaufmann Vansen den jungen Künstler zum Eidam zu gewinnen sucht, und nun das Wort Ehe bei Franz peinliche Vorstellungen erweckt: „Er sah alle die Szenen einer ruhigen Häuslichkeit vor sich: Kinder, die ihn umgaben, er hörte die Gespräche seines Schwiegervaters und der Freunde, er fühlte seine frische Jugend verschwunden

---

[1]) W. V, 112 $_7$ f.

[2]) Schr. 16, 146 f.

[3]) Schr. S. 250/272.

[4]) Stellvertretend stehen hier Sternb. S. 289/292 $_{25}$.

und sich eingelernt in die ernsteren Verhältnisse des Lebens; seine wunderbaren Gefühle und Wünsche, das zauberische Bild seiner Geliebten [die nicht Vansens Tochter ist!], alles hatte Abschied genommen, und sein Herz hing an nichts mehr glühend. Es war ein klarer geschäftiger Tag, der nach der Pracht des Morgenrots erwacht; wie eine Rede nach einem ausgeklungenen Liede"[1]). Gelöst wird Sternbalds Dilemma durch das ihm zugedachte Mädchen selbst, das einen anderen liebt[2]).

Wie in der „Brautwahl", so handelt es sich auch hier vorerst um die Ehelosigkeit des Künstlers und nicht eigentlich um das Problem der idealen Liebe. Doch ist nicht zu verkennen, daß bei Hoffmann der Gedanke des Künstlerzölibats mit der These der geistigen Liebe des Künstlers sich innerlich verknüpft, wie das auch die zitierte Stelle aus der „Fermate" beweist. Aber auch das Motiv der Künstlerliebe im eigentlichen Sinne fehlt im „Sternbald" nicht.

Franz Sternbald zieht in die Welt, die Kunst als Ziel vor Augen und die Geliebte, ein Mädchen, das ihm zweimal in seinem Leben, flüchtig, wie im Traume, begegnet ist. „Auf eine fast magische Weise, zauberisch oder himmlisch (denn ich weiß nicht, wie ich es nennen soll), ist meine Phantasie mit dem Engelsbilde angefüllt, von dem ich Dir schon so oft gesprochen habe", schreibt Franz an seinen Freund. „Es ist wunderbar. Die Gestalt, die Blicke, der Zug des Mundes, alles steht deutlich vor mir und doch wieder nicht deutlich, denn es dämmert dann wie eine ungewisse, vorüberschwebende Erscheinung vor meiner Seele, daß ich es festhalten möchte, und Sinnen und Erinnerung brünstig ausstrecke, um es wirklich und wahrlich zu gewahren und zu meinem Eigentum zu machen . . . ."[3]) „In Straßburg habe ich für einen reichen Mann eine heilige Familie gemalt. Es war das erstemal, daß ich meinen Kräften in allen Stunden vertraute und mich begeistert und doch ruhig fühlte. In der Madonna habe ich gesucht die Gestalt hinzuzeichnen, die mein Inneres erleuchtet, die geistige Flamme, bei der ich mich selbst sehe, und alles, was in mir ist, und durch die alles von dem lieblichen Widerscheine verschönt und strahlend ist. Es war beim Malen unaufhörlich derselbe Kampf zwischen Deutlichkeit und Ungewißheit in

---

[1]) Sternb. 244 $_{33}$ f.

[2]) Vgl. auch die romantische Ehescheu des Ritters Roderigo S. 330 f. Da es sich hier jedoch nicht um die Liebe des K ü n s t l e r s dreht, ist darauf nicht näher einzugehen.

[3]) Sternb. S. 257 $_{22}$ f.

mir, und darüber ist es mir vielleicht nur gelungen. Die Gestalten, die wir wahrhaft anschauen, sind eben dadurch in uns schon zu irdisch und wirklich, sie tragen zu viele Merkmale an sich, und vergegenwärtigen sich darum zu körperlich. Geht man aber im Gegenteil aufs Erfinden aus, so bleiben die Gebilde gewöhnlich luftig und allgemein, und wagen sich nicht aus ihrer ungewissen Ferne heraus. Es kann sein, daß diese meine Geliebte (denn warum soll ich sie nicht so nennen?) so das Ideal ist, nach dem die großen Meister gestrebt haben, und von dem in der Kunst soviel die Rede ist[1]). Ja, ich sage sogar, Sebastian, daß sie es sein muß, und daß diese Unbekanntschaft, dieses Fernsein von ihr, dies Streben meines Geistes, sie gegenwärtig zu machen und zu besitzen, meine Begeisterung war, als ich das Bild malte. Darum gab ich es auch so ungern aus meinen Händen, und seitdem ist meine Phantasie noch ungewisser; denn manchmal steht nur die gemalte Madonna vor meinen Augen, und ich denke dann, genau so müsse die Unbekannte gestaltet sein. Wenn ich sie einst finden sollte, würde dann vielleicht mein Künstlertalent seine Endschaft erreicht haben[2])?" Doch mit den Worten: „Nein, ich will es nicht glauben", beruhigt sich der Briefschreiber schnell über diesen ihm aufsteigenden Zweifel[3]).

Hier treffen wir alle Voraussetzungen, die bei Hoffmann die Grundlage zu bilden pflegen für das Thema der Künstlerliebe und seine Durchführung: die nur geistig besessene, von der Phantasie heiß umworbene Geliebte geht in die Schöpfung des Künstlers ein. Die Erscheinungen des Kunstwerkes und der wirklichen Geliebten stehen für ihn in seltsamer, unlöslicher Verbindung, die auf dem medialen, aus Geist und Wirklichkeit gewebten Wesen des „Ideals" beruht. Die Künstlerschaft ist bedingt durch die sinnliche Entziehung der Geliebten, wodurch allein diese dazu taugt, Ideal zu sein. Als zweifelnde Frage wenigstens wird auch dieser letzte Gedanke von Tieck geäußert.

Neben der in diesen Ansichten über das Problem der Künstlerliebe

---

[1]) Vgl. oben S. 21 und Kant, Kritik der reinen Vernunft, Transzendentale Dialektik 2. Buch, 3. Hauptstück, 1. Abschnitt: „Von dem Ideal überhaupt", zweitletzter Absatz.

[2]) Vgl. Lovells Gefühle gegenüber Amalien: „Weiß ich doch nicht, ob ich sie durch den Besitz nicht mehr verloren hätte, als jetzt" usw. (Schr. 6, 212), und schon in der „Nouvelle Héloise", Julie an Saint-Preux: „Le moment de la possession est une crise de l'amour, et tout changement est dangereux au nôtre; nous ne pouvons plus qu'y perdre" (I, 23: Lettre IX).

[3]) Sternb. S. 258$_5$ f.

bestehenden Einstimmigkeit Hoffmanns mit dem Dichter des „Sternbald" verdient ein bezeichnender Unterschied nicht minder unsere Beachtung. Dem Satz aus Sternbalds Feder, daß „die Gestalten, die wir wahrhaft anschauen" als „zu irdisch und wirklich" den Zwecken des Künstlers nicht dienen, hätte der Verfechter des serapiontischen Prinzips kaum beigepflichtet. Nicht die sinnliche Anschauung zerstört nach seiner Meinung das Ideal, sondern der sinnliche Besitz. Nicht in den Sinnen, sondern in der Sinnlichkeit, liegt nach ihm die Gefahr für den Künstler. Der ältere Romantiker sucht die Stimmung und fürchtet als deren Feind die unmittelbare Anschauung, die Hoffmann gerade erstrebt. So erkennt Tieck eine Gefährdung des Ideals in dessen Anschauung, Hoffmann erst in dessen Umarmung. Tieck erblickt das Unheil schon im Zweidimensionalen, Hoffmann mit seiner starken Wendung zur Wirklichkeit erst im Dreidimensionalen.

Soweit der „Sternbald" uns vorliegt, ist darin das Problem der Künstlerliebe nicht weiter zur Ausgestaltung gelangt. Sternbald findet die Geliebte. Ob sich daraus gemäß der Ahnung, die aus der zitierten Briefstelle sprach, tatsächlich ein tragischer Knoten geknüpft hätte, läßt sich nicht entscheiden. Tragisch geendet hätte das Werk auf keinen Fall[1]). Als Handlung durchgeführt erscheint das Thema erst bei Hoffmann, am eingehendsten in den beiden Künstler-Erzählungen „Der Artushof" und „Die Jesuiterkirche in G."

Im „Artushof" vernehmen wir die Geschichte eines Jünglings, dem sein heimlich gehegtes Ideal, die Geliebte seiner Seele, in einem Bilde plötzlich sinnlich vor Augen tritt. Zunächst muß er glauben, Felizitas, das Original jenes Gemäldes, sei nicht mehr am Leben. Als er aber vom Gegenteil überzeugt wird, ja erfahren muß, daß er selbst in nächster Nähe der Geliebten geweilt hat, ohne sie zu erkennen, reist er in die Welt, sie aufzusuchen. Endlich, in der Heimat wiederum, gelingt es ihm, ihre Spur zu entdecken. Seine Gottheit ist — die Kriminalrätin Mathesius! Doch nein — Traugott, der Held der Erzählung, der unterdessen aus einem unbrauchbaren Geschäftsmann ein wackerer Künstler geworden ist, erkennt klar, daß die Kriminalrätin mit dem höheren Wesen, das ihn zur Kunst entflammte, in Wahrheit nichts zu tun habe. Felizitas wird er ewig im Geiste besitzen; denn sie ist die schaffende Kunst selbst. In törichtem Verlangen hatte er danach gestrebt, sein Ideal herabzuziehen in die irdische Sphäre gewöhnlicher Sinnlichkeit. Da brachte ihn ein gütiges

---

[1]) Vgl. „Nachrede" Schr. 16, 415.

Geschick zur Einsicht und bewahrte ihn zuguterletzt noch vor der tragischen Verirrung. Er nimmt ein italienisches Mädchen, Dorina zur Frau.

Eine Übereinstimmung von Traugotts Erlebnis mit den Erfahrungen Sternbalds zeigt sich vor allem in folgenden Zügen. Sternbald hat die geliebte Gestalt nur zweimal flüchtig erblickt [1]), aber seine Phantasie ist voll von ihr, die seiner Kunst das Leben gibt. Auf seiner Fahrt findet er bei einem Einsiedler das Bildnis der Geliebten. Als Sternbald dieses der Gräfin, bei der er zu Gaste ist, vorzeigt, ruft diese schmerzvoll aus: „es ist meine arme, unglückliche Schwester“, und auf Franzens bestürzte Frage fügt sie hinzu: „jetzt ist sie seit neun Monaten tot“ [2]). Aber in Wirklichkeit ist dem nicht so. Sternbald begegnet der Totgesagten in Italien. — Traugott erblicken wir an der Seite der Geliebten. Aber das als Jüngling verkleidete Mädchen vermag ihn über ihre Person zu täuschen. Nicht sie selber, sondern eine bildliche Darstellung von ihr, wirft den belebenden Funken in Traugotts Seele. Im Bilde offenbart sich ihm sein Ideal, nachdem er nun begierig fragt [3]). Ganz ähnlich wie die Gräfin im „Sternbald“ antwortet unter Tränen die Verkleidete: „Das Porträt stellt meine unglückliche Schwester Felizitas vor. Sie ist hin auf immer“ [4]). Aber dort wie hier erweist sich die traurige Mitteilung als falsch, und bald reist Traugott, dem die Wahrheit zu Ohren gekommen ist, nach Italien, der Geliebten nach und der Kunst, gleich wie Sternbald.

„Während im „Artushof“ der Held davor bewahrt wurde, sein Ideal durch die irdische Berührung zu entweihen, stürzt in der Erzählung „Die Jesuiterkirche in G.“ eben diese Versündigung den Maler Berthold ins Verderben. So erscheint die Novelle aus den „Nachtstücken“ als tragisches Gegenstück zu dem durch die Ironie hindurch zum Glück gewandten „Artushof“.

Der junge Maler Berthold ringt vergeblich nach der Gestaltung seiner inneren Träume und Phantasien, bis ihm eines Tages der Anblick eines wunderbaren Wesens zuteil wird, das wie eine Vision

---

[1]) Zur Begegnung der beiden Kinder Sternb. S. 141 vgl. Hoffmanns „Doge und Dogaressa“ W. VI, 127/128 = H.-K 6, 155.

[2]) Sternb. S. 306 7 f.

[3]) Hoffmann selbst lehnt das Motiv, auf „romantische Art, sich urplötzlich in ein Bild zu verlieben“ an anderer Stelle an die „Turandot“ an W. VII, 101 33 f. = H.-K. 7, 129.

[4]) W. V, 187 11.

an seinem Blicke vorüberzieht (vgl. oben „Raphaels Erscheinung"). Nun erhält seine Kunst den festen Einschlag, der ihr zuvor gefehlt. Er malt herrliche Altarbilder, bei denen überall Gesicht und Gestalt jenes himmlischen Wesens durchschimmert. Die Leute behaupten zwar, seine Heiligenbilder sähen der Prinzessin Angiola überaus ähnlich. Aber erzürnt weist Berthold den Gedanken von sich, daß solche Schönheit wandeln könne auf Erden — bis das Schicksal selbst die Prinzessin ihm in die Arme führt. Aus dem Ideal wird sein Weib. Der Segen kehrt sich zum Fluche. Er will die himmlische Madonna malen; aber an ihrer Stelle steht ein gewöhnliches irdisches Weib, seine Angiola, auf gräßliche Weise verzerrt. — Im „Sternbald" treffen wir einen Mann, der aus Verzweiflung darüber, daß das geliebte Mädchen sich einen anderen gewählt, Einsiedler geworden ist. Sternbald aber preist ihn glücklich, dem das Geschick die Geliebte in dieser Weise entrückt hat: „kein gewöhnliches Leben hat ihr Bild entweiht, und so ist sie ihm Madonna, Gefährtin und Lehrerin im Gebet" [1]. Für Berthold gilt das Gegenteil: da er Angiola zum Weibe nahm, entheiligte er ihr Bild, und so kann sie ihm nicht mehr Madonna sein.

Die Behandlung des Motives mit glücklichem Finale, wie im „Artushof", kehrt als Episode wieder in den „Doppelgängern" und im „Meister Martin". Es handelt sich um die Liebeserlebnisse der Maler Georg und Reinhold. Hier wie dort kommt der Künstler zur Erkenntnis, daß die Geliebte, nichts anderes als die Spiegelung seines im Dunkel gehegten Ideals, nur mittelbar, als bildhafter Vorstellungsinhalt seiner Kunst habe dienen müssen.

Neben der Beziehung von Hoffmanns Malernovellen zu Tiecks „Sternbald" durch das Thema des Künstlerzölibats und der idealen Liebe des Künstlers, wird der Anschluß jener Erzählungen Hoffmanns an den Roman Tiecks noch durch weitere Züge vermittelt. Am reichlichsten finden sie sich im „Artushof" und in der „Jesuiterkirche" (wobei allerdings direkte Berührungen mit Tieck, Tangenten, von bloßen allgemeinromantischen Entsprechungen, Parallelen, sich nicht streng trennen lassen. Aber auch die direkten Entlehnungen beim Nachbar sind schließlich ja nur Mittel, günstige Gelegenheits-Vehikel, um eigenen Gehalt zum Ausdruck zu bringen).

Den Helden des „Artushofes", Traugott, lockt es von den Geschäften fort zur Kunst. Umgekehrt tritt einmal an Sternbald die

---

[1]) Sternb. S. 323/324.

Aufforderung heran, den Pinsel mit der Feder des Kontoristen zu vertauschen. Der Konflikt zwischen Künstlertum und bürgerlichem Beruf ist Hoffmanns eigenstes Erfahrnis. Ebendarum aber mochte ihn, wie schon Ellinger bemerkt hat[1]), die Szene bei Tieck ansprechen, wo die beiden Gegensätze, verkörpert durch Franz und den Kaufmann Zeuner aufeinanderstoßen[2]). Das Gespräch zwischen den beiden dürfte ein Echo gefunden haben in einem Dialog Traugotts mit einer Person, die kurzweg als „der Neffe" (sc. eines Geschäftsfreundes von Traugotts Chef) bezeichnet wird.

„Sternbald" (S. 136 f.).

Zeuner (S. 136$_{17}$): „In meiner Jugend gab ich mich auch wohl zuweilen mit Zeichnen ab, als ich aber älter wurde, sah ich ein, daß mich das zu nichts führen könne. Ich legte mich daher eifrig auf ernsthafte Geschäfte ..."

Sternbald (S. 137$_{8}$): „Wenn Ihr das Zeichnen und Bilden sogleich habt unterlassen können, als Ihr es wolltet ... so habt Ihr auch unmöglich einen recht kräftigen Trieb dazu verspürt. Ich wüßte nicht, wie ich es anfinge, daß ich es unterließe, ich würde Eure Rechnungen und alles verderben. . . . ."

Zeuner (S. 136$_{33}$): „Wenn Ihr ein großer Meister werdet, so führt Ihr doch immer ein kümmerliches und höchst armseliges Leben."

„Artushof" (W. V, 180).

Der Neffe (S. 180$_{21}$): „An Genie fehlt es mir gar nicht, ich habe schon recht hübsch Augen und Nasen und Ohren, ja sogar drei bis vier ganze Köpfe gezeichnet, aber lieber Gott, die Geschäfte! die Geschäfte!"

Traugott (S. 180$_{23}$): „Ich dächte, sobald man wahres Genie, wahre Neigung zur Kunst verspüre, solle man kein anderes Geschäft kennen."

[Traugott tut dies in der Tat, vgl. den mit Figuren bedeckten Avisobrief.]

Der Neffe (S. 181$_{9}$): „Sie werden mir doch zugeben, daß man im Leben leben muß, wozu es der bedrängte Künstler von Profession beinahe niemals bringt."

Traugott ergibt sich der Malerei. Unter der Leitung des geistesgestörten alten Malers Godofredus Berklinger (vgl. unser 2. Kap.) macht der fleißige Schüler schnelle Fortschritte[3]). Ein wunderlicher Kauz ist auch der sogenannte Malteser in der „Jesuiterkirche". Wenigstens urteilt Hackert, Bertholds zünftiger Lehrer, daß auf des Alten absurde Meinungen über die Kunst nichts zu geben sei[4]). Aber: „Dem Berthold war es so, als habe der Malteser nur dem, was in seiner Seele gärte und brauste, Worte gegeben; die innere Stimme brach hervor —"

---

[1]) Einl. W. V, 13.

[2]) Vgl. auch das Urbild dieser Gegenüberstellung von Kunstbeflissenem und Kaufmann: Die Kontrastierung Wilhelm Meisters mit Werner.

[3]) W. V, 187$_{25}$.

[4]) W. III, 111$_{31}$ f. = H.-K. 3, 122.

"Nein! Alles dieses Streben — dieses Mühen ist das ungewisse, trügerische Umhertappen des Blinden, weg — weg mit allem, was mich geblendet hat bis jetzt''" [1])! Ähnlich war der Eindruck, den Sternbald aus der Begegnung mit dem alten, als Einsiedler in den Bergen hausenden Maler empfing: „Franz war vor Erstaunen wie gefesselt, denn dermaßen hatten ihn bis dahin noch keine Worte angeredet; er erschrak über sich selber, daß er aus dem Munde eines Mannes, den die übrigen Leute wahnsinnig nannten, seine eigensten Gedanken deutlich ausgesprochen hörte . . . ." „"Wie willkommen ist mir dieser Ton!", rief er aus, "so habe ich mich denn nicht geirrt. wenn ich mit dem stillen Glauben hier anlangte, daß Ihr mir vielleicht behülflich sein würdet, mich aus der Irre zurechtzufinden"" [2]).

Philister und Zünftler fassen in Natur und Kunst nur das Äußere aber ihr inneres Wesen verstehen sie nicht, und darum bleiben ihnen auch diejenigen unbegreiflich, die in den Sinn der heiligen Mysterien eingedrungen sind. Verrückt nennen sie sie. Aber für den romantischen Helden, für Sternbald, für Berthold, die selbst in einem inneren Verhältnis zu Natur und Kunst stehen, wird das Zusammentreffen mit jenen alten Sonderlingen zum bedeutsamen Erlebnis. Wackenroder hatte es ausgesprochen, daß die Kraft des Künstlers auf dem „unmittelbaren göttlichen Beistand" beruhe [3]); Tieck und Hoffmann schließen sich dieser Anschauung an. So spricht jener Einsiedler, den Sternbald besucht, von den Blumen, welche Gottes Finger ohne Wissen des Künstlers in das Kunstwerk hineinwirke, ihn dadurch als seinen Liebling verkündend [4]), so finden wir anderseits bei Hoffmann im „Pergamentblatt des alten Malers" [5]) die Äußerung, daß „die Schöpfung des Malers die reine Abspiegelung des ihm inwohnenden göttlichen Geistes sei", und dies ist auch die Ansicht des Maltesers: daß dem wahren Künstler die technische Fertigkeit nicht genüge, sondern der Geist über ihn kommen müsse.

Als das Muster eines frommen und echten Meisters steht bei Wackenroder und Tieck, wie auch bei Hoffmann [6]), Albrecht Dürer da. Er ist Sternbalds väterlicher Freund, wie für Berthold in der „Jesuiterkirche" der alte Maler Stephan Birkner. Dürer und Birkner sind

---

[1]) Ebenda S. 113_{27} = H.-K. 3, 125.

[2]) Sternb. 296_{32} f.

[3]) Wack. 1. S. 9.

[4]) Sternb. 296_{25} f.

[5]) „Elixiere des Teufels" W. II, 219_{19} = H.-K. 2, 276/277.

[6]) Vgl. besonders die fragmentarische Künstlernovelle „Der Feind".

es, die dafür eintreten, daß ihre Schüler in das gelobte Land der Kunst, nach Italien, ziehen sollen[1]). Sie sind es, die auch aus der Ferne noch brieflich die an ihrem Talente verzagenden Jünglinge aufmuntern, beide mit dem Bescheid, daß gerade die inneren Zweifel für ihre Begabung zeugten[2]). Einfach, schlicht und stark heben sich diese Männer ab von ihren innerlich zerrissenen, friedlosen Zöglingen, die nicht selten in tiefer Verzweiflung den Handwerker um seine werktätige Kraft beneiden, so schon Joseph Berglinger[3]), so Dürers Schüler und Sternbalds Freund Sebastian[4]). Aber weit überlegen an Geschlossenheit und gefestigter Ruhe, stehen die Alten den Jungen nach in der Sensibilität, der unendlichen Reizbarkeit des Gefühls. Diese besitzen auch die Vorzüge ihrer Schwächen; das Negative in ihnen bedingt ein neues Positives: in der Antithese eines Sternbald, eines Berthold zu ihren deutschen Lehrmeistern liegt ein Fortschritt. Die Wanderung nach Italien, wobei Sternbald den Malergestalten Hoffmanns vorangeht, das Eintauchen hier in ein Leben der Sinnenfreudigkeit, ja der Sinnlichkeit[5]), ist tief psychologisch bedingt, und hat geradezu symbolische Bedeutung. Deutschland und Italien verkörpern denselben Gegensatz wie Lehrer und Schüler. Wie ein Dürer in der Schilderung des Romantikers seinem Charakter nach als eins erscheint mit seinem ehrbar-nördlichen Heimatlande, so weist anderseits das Wesen eines Sternbald nach dem sinnlichen Süden. Indem diese romantischen Malerjünglinge in der Welt herumwandern, dokumentieren sie sozusagen in objektivster Form den Kontrast zu ihren innerlich gefestigten deutschen Meistern. Und wie in der seelischen Verschiedenheit der Jungen der treibende Keim der Entwicklung steckt, so ist Italien das Land, wo diese Anlage sich entfalten soll, unter einer Sonne, die ihnen im Vaterlande mangelt. Nur, daß das Hinabtauchen in das sinnliche Element zum Ertrinken führen kann. Nur daß für den Romantiker die Gefahr besteht, daß er über die

---

[1]) Sternb. 198/199, „Jesuiterkirche" W. III, 108_{32} f. = H.-K. 3, 118; vgl. auch „Die Brautwahl" W. VII, 65_{24} f. = H.-K. 7, 80.

[2]) Sternb. 151/152, „Jesuiterkirche" W. III, 110_{10} = H.-K. 3, 120; vgl. denselben Gedanken im „Ritter Gluck" W. I, 26_{40} = H.-K. 1, 21/22.

[3]) Wack. 1, 147.

[4]) Sternb. 358_{19} f.

[5]) Für den späteren, den roué Sternbald hat man in Heinses „Ardinghello" ein Vorbild gefunden. In die Fußstapfen Sternbalds nach dieser Richtung tritt dann hinwiederum Hoffmanns braver deutscher Familienvater Erasmus Spikher in der „Geschichte vom verlornen Spiegelbilde"; vgl. das Fest im Sternb. 388 f. mit demjenigen im Spiegelbilde W. I, 258 f. = H.-K. 1, 358 f.

Antithese nicht hinausgelange. Der Sternbald bricht ab, ratlos, ziellos, und die Geschichte Bertholds endet in tragischer Dissonanz.

Das Postulat der geistigen Liebe, wie es in den Künstlernovellen Hoffmanns uns entgegentritt, muß in erster Linie als dessen positiv schließende Abrechnung mit dem Bamberger Liebeserlebnis angesehen werden. Der subjektiven seelischen Verarbeitung des Erlebnisses folgte die objektive Herausstellung im Kunstwerke. Dafür gab Tiecks „Sternbald" (der, wie „Herzensergießungen" und „Phantasien", mit der Bamberger Periode wohl erneute Bedeutung für Kreisler-Hoffmann gewonnen hatte) ansprechende poetische Formen her. Das Thema der Künstlerliebe und deren Verlauf war hier, wenn nicht durchgeführt, so doch nach den wesentlichen psychologischen Merkmalen skizziert, ja selbst die Wendung nach der tragischen Seite hypothetisch ins Auge gefaßt. Aber auch sonst bot der Roman Tiecks nicht wenige Züge, die sich Hoffmann bei der Ausgestaltung namentlich seiner Malernovellen leicht und gerne anbieten mochten: so der Konflikt zwischen Künstlertum und bürgerlichem Beruf, der Gegensatz von intuitiver und äußerlich-mechanischer, von romantischer und rationalistischer Natur- und Kunstauffassung, das vertraute Verhältnis und zugleich die Entgegenstellung des einfachen, kernigen deutschen Meisters und des problematischen, keim- aber seltener fruchttragenden Jüngers[1]), mit seinen südlichen Tendenzen. Daß Hoffmann hier überall innerlich mit Tieck zusammentraf, steht außer Zweifel; frei konnte er darum seinen Blick diesen verwandten Formen und Anschauungen öffnen, ohne sich selber untreu zu werden. Der serapiontische Dichter verleugnet bei all dem seine Eigenart nicht vor dem älteren, romantischen Stimmungspoeten.

[1]) Über die Sensibilität als Ferment der Entwicklung vgl. bezüglich Hoffmanns eigener Person die wichtige Briefstelle Bw. I, 175.

Viertes Kapitel. Die Erfüllung.
Hoffmanns Verhältnis zu Tiecks Prosamärchen.

In der Musik war die Sehnsucht von Natur heimisch, und auch die Liebe mußte sich als Medium zum Absoluten zur Sehnsucht vergeistigen; denn das Ende der Sehnsucht bedeutete zugleich die Zerstörung des Ideals. Wer dieses höchste Ziel erreicht zu haben glaubte, der wurde in eben dem Augenblicke in den tiefsten Abgrund menschlicher Ohnmacht und Verzweiflung geschleudert. Das Erleben und Erfassen des Unendlichen, so zeigte sichs, bleibt gebannt in die Sphäre des Subjektiv-Ideellen. Wie auf einer Kreislinie liegen Hoffmanns „erhöhte Zustände", Sehnsucht, die sehnende Liebe und die verwandten Äußerungen des geistigen Aufschwungs: Humor, Phantasie, Ahnung, Glaube, Andacht, und vergebens sucht der Mensch aus diesem Kreise an irgend einer Stelle in die Tangente zu gelangen, die ihn hinausführte ins Freie. Jene Peripherie des Geistes ist selbst die letztmögliche Grenze seiner Freiheit. Der Weg zur realen Erfüllung scheint endgültig verrammelt zu sein. — In der Tat, die empirische Realität und demgemäß auch die realistische Dichtung, die dieses Sein zum Gegenstand ihrer Darstellung nimmt, vermag das Absolute nur idealiter zu bieten, wie es uns die Betrachtung der Künstlerliebe gezeigt hat: das „Ideal" bewährt seinen etymologischen Sinn. Nun läßt sich aber der Satz, das in der Realität das Absolute nur ideal existiere, auch so ausdrücken: daß nur in der Sphäre des Idealen das Absolute real sei, eine Wendung, die zwar für den Menschen als einen glebae adscriptum, wie ihn Hoffmann nennt, nichts ändert. Den Dichter aber vermag sie hinauszuführen über die Grenze des Realismus in eine neue Welt, in eine Welt der Idealität, in das Reich des Wunders, wo das Geistige realisiert wird und physische Form gewinnt. Es gibt eine Erfüllung der romantischen Sehnsucht — im Märchenlande.

In den „Geheimnissen" erzählt Hoffmann scherzend, wie er von jeher in jedes weibliche Wesen, mit dem er in geistigem Rapporte gestanden, verliebter gewesen sei als recht und billig. Vorzüglich in Träumen habe sich seine Seladonsnatur herausgekehrt, und so der

Traum ihn entschädigt für den Mangel an Liebesabenteuern im wirklichen Leben. — Ähnlich wie der Traum den vom Tag Enttäuschten tröstete, hielt ihn das Märchen schadlos für die Beschränkungen des realen Lebens und seiner realistischen Wiedergabe. In dieser neuen Sphäre konnte der Dichter seine Luftschlösser frei herausstellen; es waren Träume hienieden, aber in dem Bezirke, den er sich über dieser Welt anbaute, wurden sie lebendig, in einem Lande Dschinnistan oder Atlantis. Dazu kam eine theoretische Stütze: dieses Märchendasein, in dem die Sehnsucht gestillt wurde, verschmolz mit dem Reiche der Harmonie, dem wiedergewonnenen goldenen Zeitalter, jener dritten, synthetisch vollendenden Epoche der Menschheit, welche die Naturphilosophie verkündete.

Die Einkehr ins Märchen bedeutet keineswegs die Abkehr vom Idealismus unserer zurückliegenden Betrachtung zu einem kraß-naiven Materialismus. Nicht um das Sinnliche handelt es sich hier, sondern um die Versinnlichung, die Versinnlichung des Geistigen. Diese Realisierung, die uns das Märchen bringt, bedeudet aber sowenig einen Bruch mit der Vergeistigung des Sinnlichen, der Idealisierung, wie sie uns im letzten Kapitel besonders nahe trat, als vielmehr das eine das andere ergänzt, und gerade diese Versöhnung von Idealismus und Realismus auf der Grundlage ihrer Identität zum innersten Wesen der Romantik gehört[1]). Darauf beruht die romantische Naturphilosophie und die romantische Mythologie, darauf das romantische Märchen, in dem Naturphilosophie und Mythologie sich begegnen und durchdringen. Darauf beruhte aber auch schon das Problem der Kunst und der Künstlerliebe, die das Kunstwerk durch die enthusiastische Verinnerlichung und Verherrlichung des geliebten Wesens eben als Versöhnung von Idealem und Realem erzeugte. Hier zog der Geist das Körperliche in sich hinein, im Märchen tritt der Geist in die Erscheinung heraus; dort wurde das Objekt subjektiviert, hier objektiviert sich das Subjektive. Nicht mit einem neuen Inhalte haben wir es daher im Folgenden zu tun: es ist der alte Inhalt, der aus der Sphäre subjektiver Innerlichkeit in eine Welt reichster Gegenständlichkeit einmündet. Dieses Alte im Neuen erklärt die Relativität des Gegensatzes zwischen der realistischen Dichtung Tiecks und Hoffmanns und ihren Märchen. Das romantische Kunstmärchen erscheint keineswegs als isolierte poetische Spezies; vielmehr sind seine

---

[1]) Vgl. Fritz Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur. Von Klopstock bis Wagner. Halle a. S. 1910, I, 340.

Beziehungen zur realistischen Dichtung so eng, die Schattierungen und Übergänge so fließend, daß jede Abgrenzung etwas Willkürliches hat. So ist z. B. Hoffmanns „Brautwahl" ein charakteristischer Zwitter, Künstlernovelle und Märchen zugleich, „eine Geschichte, in der mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen", lautet der Untertitel, der auf das Märchenhafte hinweist. Vor allem pflegt der einheitliche Typus des Helden — das Spiegelbild des Dichters selbst — die Verknüpfung zwischen Märchen und realistischer Dichtung herzustellen. Es ist bemerkt worden, Hoffmanns Romanhelden, namentlich Kreisler, hätten viel vom Märchenhelden[1]). Das gilt gewiß nicht minder von den Helden anderer romantischer Romane, von Tiecks Sternbald oder Novalis Ofterdingen. Man kann den Satz auch umkehren: Hoffmanns Märchenhelden haben viel mit dessen Künstlergestalten gemein. Ein Anselmus im „Goldenen Topf", ein Balthasar in „Klein Zaches" sind ja geradezu Dichter. Ebensowenig läßt sich bei Tieck die seelische Verwandtschaft eines Christian (im „Runenberg") oder gar des Tannenhäusers mit den Helden der vorausgehenden Romane, mit Abdallah und William Lovell verkennen. Gleiche Gedanken, Gefühle, Stimmungen, dieselben geistigen und seelischen Tendenzen kehren wieder in Roman, Erzählung und Märchen und verraten hinter diesen verschiedenen Formen den Grundton ihres *einen* Schöpfers.

So ist es ganz natürlich, daß der Kardinalzug des romantischen Charakters und damit das Kardinalthema romantischer Dichtung auch im Märchen bedeutsam wiederkehrt: die Sehnsucht des Romantikers, die Sehnsucht nach der blauen Blume. Aber während sich William Lovell der ohnmächtige Seufzer entringt: „O daß wir wandern könnten in ein fremdes, andres Land"[2]), geht dem Märchenhelden dieser Wunsch in Erfüllung: das fremde Wunderland steigt empor, denn im Märchen verkörpert sich alles geistige Leben, alle Triebe und Träume, alle Wünsche und Erwartungen, alles Sehnen und Sinnen, alle inneren Regungen des Verlangens und Befürchtens treten in die räumliche Tatsächlichkeit. „Wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird, der findet ...., was er am eifrigsten wünscht", belehrt der Fremde den wundersüchtigen Christian im „Runenberg"[3]), und Christian erlebt die Wunder des Gebirges, er holt sich zuletzt daraus die kostbarsten Schätze, aber gewöhnliche

[1]) Von M. Pirker, Euphor. 20, 259.
[2]) Schr. 7, 22/23.
[3]) Schr. 4, 221.

Leute erkennen in ihnen nur Kiesel und Quarz. Des Tannenhäusers ganze Erzählung von seinen Freveln auf Erden und seinen Sünden im Venusberg erscheint seinem Freunde bloß als phantastischer Traum. Die Frau des blonden Eckbert drückt dem Wundervogel den Hals zu, er schaut sie bittend an, sie läßt los, „aber er war schon gestorben". Und doch singt derselbe Vogel sein Lied dem blonden Eckbert wieder; und dessen Freunde, die sein schlechtes Gewissen in Feinde wandelt, Walter und Hugo, sie entpuppen sich am Ende als die Alte in der Waldeinsamkeit. Aber ist nicht auch sie, die Eckbert zuruft: „Siehe das Unrecht bestraft sich selbst" [1]), im Grunde ein Phantom seiner inneren Angst und Verzweiflung? Das will nicht heißen, daß die Wunderwelt mit all ihren Erscheinungen vollkommen ins Psychologische aufgelöst werden soll, aufgelöst werden kann. Gerade aus der schwankenden Unsicherheit, aus den Übergängen zwischen Wahn und Wirklichkeit, Traum und Wahrheit, Schein und Sein, weiß Tieck eigentümliche Stimmungseffekte hervorzuzaubern. Aber die allgemeine Grundlage der Wunderwelt bleibt eine subjektive; diese ist, weil der romantische Held sie glaubt, sie wünscht, sie hofft oder auch sie fürchtet. Das gilt ebenso für Hoffmann [2]). Darum leugnen seine Philister, wie diejenigen Tiecks, das Wunder, oder sie erklären es: der Geisterkönig und Salamander Lindhorst ist ihnen nichts mehr als der königliche Archivarius, und seine salamandrischen Feuerwerkereien werden als chemische Kunststückchen hingenommen. Und neben dieser negativen Instanz bezeugt es Anselmus selbst, daß der Glaube allein selig macht und zu den Wundern von Atlantis und dem Besitze der holden Serpentina führt. Dieser Glaube aber ist nichts anderes, als die aus dem Geiste geborene Liebe, und diese wiederum nur ein anderer Name für die idealisierende Sehnsucht. Glaube, Liebe, Sehnsucht sind, wie wir schon sahen, eins. Mit Recht ist Hoffmanns Anselmus mit Novalis und seinem magischen Idealismus in Verbindung gebracht worden [3]); magische Idealisten aber sind auch schon Hoffmanns Künstlergestalten in dem Maße, in dem, wie Haym [4]) sagt, das Tun des Künstlers bei Novalis teils als eine Analogie, teils als eine Vorstufe zur Magie erscheine. Ganz so verhält sich in unserem Zusammenhange die Folge von der Liebe des Künstlers zur Liebe von Hoffmanns Märchenhelden. Es ist in beiden Fällen der schaffende Geist,

---

[1]) Schr. 4, 169.
[2]) Vgl. Sucher S. 113.
[3]) Sucher S. 130 f.
[4]) S. 422.

der das Wunder wirkt, nur daß es im Märchen stärker sich objektiviert, gleichsam freier vom Subjekte sich ablöst.

Tieck bemerkt zu den Märchen, die in unserem Innern entstehen, „indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern", daß „diese Gebilde dann freilich nicht den Charakter ihrer Erzeugers verleugnen können"[1], das will sagen, daß in diesen Objektivationen des Märchens die Wesensart seines Dichters ihren Ausdruck irgendwie finden müsse. In der Tat gibt es nicht viele Dichtungen, das gilt für Tieck wie für Hoffmann, wo wir so tief in die Seele dieser beiden Dichter hinabzusteigen vermögen, wie in ihren Märchen. Denn hier herrschen sie in einem Reiche der Freiheit — der Freiheit, aber doch nicht der Willkür: sie sind von allem frei, nur nicht von sich selbst, von der Art und Färbung ihres eigenen geistigen Wesens. Das Märchen ist die Bühne des magischen Idealismus. Der Dichter ist der Magier, aber eben der Magier von Geistes Gnaden, von seines Geistes Gnaden. Was Wunder, daß er sich am tiefsten über seine Wesensart ausweist, hier, wo er sich über seinen magischen Idealismus ausweist?

Es ist sehr bezeichnend, daß die Wunderwelten, die Tieck in seinen Märchen schafft, stets den Charakter des dem Menschen Unbekömmlichen, Feindseligen, des Bösen und Verderblichen in sich tragen. Die Wunderwelt wird gesetzt, damit sie in dieser Selbstoffenbarung ihren eigenen Wert negiere. In dem ersten von Tiecks Märchen, dem in das Idyll „Almansur" eingelegten „Nadir", wird der Held gerade durch die Lehren der Wunderwelt wieder mit der Erde versöhnt. Wohl dem, der wie Nadir oder Ludwig Wandel (in dem Märchen „Die Freunde") zuguterletzt hier wieder anlangt, und wehe den Unglücklichen, die wie der Tannenhäuser oder wie Christian (im „Runenberg") am Ende den Lockungen der Zauberwelt folgen. Zwar läßt auch Tieck in ihnen seinen Helden die „Erfüllung" zuteil werden; da diese aber an der psychologischen Kette liegt, so ist ihre Geltung bestimmt durch den Charakter des Triebes, der in ihr sein Ziel findet. Wo dieser Trieb ein zerstörender ist, muß es auch die Stätte seiner Befriedigung sein. Weil Tieck in der romantischen Sehnsucht wesentlich das Krankhaft-Zwiespältige empfindet, darum ist für ihn auch alle Erfüllung nur eine relative.

William Lovell nennt sein Sehnen die Wurzel seiner Seele[2], und

[1]) Schr. 4, 128/129.
[2]) Schr. 7, 332.

gerade bei ihm kommt die unheilvolle Seite der romantischen Sehnsucht zur Erscheinung, ihre Kehrseite als überspannter Subjektivismus, der nach dem Ende des Phantasierausches sich plötzlich seiner eigenen Leere mit Schrecken bewußt wird[1]). Es erfolgt der Rückschlag: die Hingabe an die Welt der Objekte, bis auch hier wieder die Übersättigung eintritt, und der Held klagt: „Ach, meine Träume sind mehr wert als die Wirklichkeit"![2]) So schwankt dieser zwischen extremer Innerlichkeit und extremer Äußerlichkeit hin und her; dort übernimmt er sich an sich selbst, hier übernimmt er sich an der Welt. Seelische Ekstase, seelische Ermattung, Sinnenrausch und Ernüchterung lösen sich beständig ab. William Lovell gibt die Erklärung zu Tiecks Märchen und der Geltung ihrer Wunderwelten. Lovell warnt „vor jener Trunkenheit des Geistes, die uns zu lange von der Erde entrückt", und „auch bei den poetischen Genüssen" empfiehlt er „eine gewisse Häuslichkeit"[3]). Es ist nur die logische Konsequenz daraus, wenn in dem Märchen „Die Freunde" Ludwig Wandel, der tatsächlich der Erde entrückt wird und die Fülle einer poetischen Wunderwelt zu kosten bekommt, an dieser Fülle erkrankt. Lovell verläßt Paris, übersättigt entwindet er sich den Armen der Comtesse Blainville, und seine Gedanken kehren zurück zu Amalien. Es ist wiederum nur das gesetzmäßige Symbol dieser Erscheinung, wenn der Tannenhäuser aus der „Sündenherrlichkeit" des Venusberges zurückverlangt „zur alten unschuldigen Erde". So gewinnt bei Tieck auch im Märchen der Held nicht ein dauerndes Paradies; er kann diese Harmonie nicht finden, sei es in den Armen der Liebe, sei es im Schoße der Natur, weil er in *sich* unharmonisch ist, weil seine Sehnsucht selbst eine zwiespältige, kein einheitliches Ziel hat, weil für ihn auch der Begriff des Glückes wechselnden Inhalt besitzt, und, wie Tieck selbst später einmal sagt: „der Mund im Trinken erdürstet und die Sehnsucht in der Erfüllung lechzt[4]). In dem Romane, den wir hier als Prototyp immer wieder heranziehen, schreibt einmal der unglückliche Balder: „Warum ist doch der Mensch dazu bestimmt, keine Ruhe in sich selber zu finden? — Itzt denke ich es mir so erquickend, in einer kleinen Hütte am Saume eines einsamen Waldes zu leben, die ganze Welt vergessend und auf ewig von ihr vergessen . . ." Ein beschaulich-

---

[1]) Vgl. Schr. 6, 129 und 165/166.

[2]) Schr. 7, 199.

[3]) Schr. 6, 129. Vgl. die Wendung des jungen Hoffmann gegen die Schwärmerei in unserer Einleitung.

[4]) „Dichterleben" Schr. 18, 314.

beschränktes Einsiedleridyll wird ausgemalt, dann aber folgt die Wendung: „Und doch, wenn mich eine Gottheit nun plötzlich dorthin versetzte, würd' ich nicht wieder nach der Ferne jammern? .... Würd' ich nicht unter der Last einer dumpfen Einsamkeit erliegen[1]?" Auf dem Bewußtsein dieser vom Dichter tief erlebten Inkongruenz beruht die Konzeption seiner Märchenwelt und der tragische Charakter dieser Dichtungen; denn selbst in einem Märchen wie „Die Freunde" ist das glückliche Ende nur äußerlich, nur eine zufällige Station.

Tieck verzichtet darauf, im Märchen zu erlösen, was im Leben nicht erlöst wird; ja gerade das Märchen dient ihm dazu, die Unmöglichkeit dieser Lösung zu erweisen, indem es zeigt, daß die Schuld nicht an den Dingen liegt, sondern an uns. Anders Hoffmann. Er sieht das Hindernis im Objekte, in der herabziehenden Materie. Wo dagegen der Geist herrscht, da ist Seligkeit. Darum können die aus dem Geiste geborenen Wunderwelten ihm wirklich die Stätte der Erfüllung sein. Hoffmann ist der glücklichere Träumer als Tieck, dessen Helden bezeichnenderweise so oft ihrer selbst, ihrer Träume und Phantasien satt sind und überdrüssig ihrer Heimat. Aus aller Enge und Subjektivität drängt es sie hinaus in eine Welt des Positiven, mag diese nun, wie für den Engländer Lovell Frankreich und Italien sein, wo (zeitweilig wenigstens) der sinnliche Genuß ihm das Reale bedeutet, oder, wie für Ludwig Wandel ein Feenreich, wo die poetischen Werte die Bedeutung des Absoluten und Wahren besitzen, oder, wie für Christian im „Runenberg" das Gebirge mit seinen Schätzen. Die Gestalten Tiecks haben eine zentrifugale Tendenz. Der Tannenhäuser erzählt von sich, daß seine Gedanken „aus dem Mittelpunkte herausstrebten, um eine neue Welt zu finden"[2]. Auch dem Kapellmeister Kreisler ist solches Streben, wie wir wissen, nicht fremd[3]; aber er nennt dieses Verlangen, das außen sucht, was doch in seinem eigenen Innern verborgen sei, wüst und wahnsinnig. Hoffmann bekennt mit Novalis, daß nach Innen der geheimnisvolle Weg gehe: zentripetal nimmt der Hoffmannsche Märchenheld den Weg zu den

[1]) Schr. 6, 167. Es ist interessant zu bemerken, wie dieses disharmonische romantische Lebensgefühl schon in Heinses „Ardinghello" in ganz ähnlichen Fragen und Ausrufen sich kundgibt: „Was ist das, daß der Mensch so nach Ruhe trachtet, und sie hernach doch nicht leiden kann? Daß das Ziel keins mehr für ihn ist, so bald er es erreicht hat, und er immer ein neues haben muß? Ach unser Wesen hat keinen Frieden, und Brand und Glut in und über alles ist dessen erste Urkraft!" (Werke 4, 211.)

[2]) Schr. 4, 209; vgl. auch Wack 1, 290.

[3]) Vgl. unsere Einleitung.

Wundern der Innenwelt[1]. Sein Sehnen ist geistiger als dasjenige, das in Tiecks Gestalten lebt, und so auch sein Ziel, und darum überhaupt hat er ein letztes Ziel, weil er im Gegensatz zu diesem einen Mittelpunkt hat, dem er zustrebt. Indem er diesen erreicht, hat er den Abfall von sich selbst überwunden, hat Anselmus sich dem Philisterium entzogen und sein eigenes positives Ich gewonnen.

Die Helden des Tieckischen Märchens sind ewige Wanderer: ein Nadir, ein Ludwig Wandel (nomen est omen!), die Gattin des blonden Eckbert, Christian, der Tannenhäuser. Sie dürsten nach dem Exzentrischen, darum wandern sie, und sie wandern hin und her mit dem Wechsel ihrer Sehnsucht, den Wandlungen ihres Innern. Schon in den Wanderungen Sternbalds erkannten wir die Spiegelung seelischen Lebens. Dasselbe gilt für Lovell: die verschiedenen Stätten eines Aufenthaltes sind zugleich Stationen seiner innern Metamorphose. Die Beziehung zwischen Äußerm und Innerm, Raum und Seele erhebt sich in Tiecks Märchen zu symbolischer Vollkraft. Diese Dichtungen verkünden die Unstillbarkeit der romantischen Sehnsucht, indem sie die Relativität aller Erfüllung dartun. Nirgends aber kann diese Relativität sinnlicher in die Erscheinung treten als in den Verhältnissen des Raumes, wo jedes Ziel ein bedingtes ist, das Dort immer wieder zum Hier werden muß, dem ein neues Dort winkt, und das winkende Glück immer wieder an den Horizont rückt.

Die Wanderungen des Helden zwischen dieser Welt und einer Welt des Wunders erscheinen als die räumlichen Projektionen seiner wechselnden Triebe, und nicht selten zeigt der Grundriß der Märchen Tiecks nichts anderes als eine größere oder kleinere Zahl solcher Pendelschwingungen (Nadir, Die Freunde, Der blonde Eckbert, Der Tannenhäuser, Der Runenberg). Schon dadurch kennzeichnet sich dieses Gebilde als ein seelisch-subjektives: als Triebfeder seiner Erscheinungen arbeitet das Innenleben des Helden. Das gilt im weitesten Maße. Gestalten und Dinge sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur durch oder wenigstens für den Helden; sie besitzen kein Eigenleben, sondern existieren nur in ihrer Relation zu diesem. Sie haben bei dem Hin-und-her des Helden ihre Rolle zu spielen als anziehende oder abstoßende Kräfte, als böser oder als guter Engel, als Verführer oder Warner. Wie der Raum überhaupt zur Schaubühne wird, auf der sich das seelische Leben des Helden sichtbar abspielt, so werden die Erscheinungen zu äußeren Reizen, in denen die innern

[1]) Vgl. Buchmann S. 85.

Triebe sich objektivieren. Die irdischen und die überirdischen oder unterirdischen Geliebten des Helden — wie wenig Bedeutsames erfahren wir von ihnen! Sie sind die wechselnden Zielpunkte für den Helden, das ist ihr Sinn und ihre Aufgabe. Friedrich von Wolfsberg hat gar nichts anderes zu tun, als den Tannenhäuser zur Eifersucht zu bringen, ihn zum wirklichen oder bloß eingebildeten Verbrechen zu verleiten und ihm so den Weg zum Venusberge zu ebnen. So hat auch der Fremde im „Runenberg“ lediglich die böse Gier, die in Christian schlummert, ins Leben zu rufen, während umgekehrt Christians Vater die gute Stimme in seines Sohnes Brust verkörpert. Und so erhalten Gebirge und Ebene, Steine, Metalle, Blumen allein in der Wirkung auf den Helden ihre volle Geltung. Alles lebt nur in Beziehung auf ihn und kraft s e i n e s Lebens. Alles Äußerliche ist nur, insofern es innerlich ist. Aus dieser subjektiven Orientierung ergibt sich das Unbestimmte, Dämmerhafte, Leichtverschwebende, die typisch-allgemeine Haltung aller Erscheinungen und Gestalten außer der einzigen: nur die Seele des Helden hat absoluten Wert, während alles andere bloß dazu dient, das Innere des Helden zu spiegeln, seinen Stimmungen und Trieben die objektive Ausspannung zu geben. Das Leben der Tieckschen Märchen ist passiv, der Held allein hat eigene aktive Beweglichkeit. Diese Märchen sind daher ohne Verwicklungen: e i n Faden läuft hin und wider, der Faden, den der Held webt. Die Erscheinungen ohne Schärfe erfassend, die Welt ganz vom seelischen Dämmerlicht des Subjekts, des romantischen Stimmungsmenschen aus beleuchtend, ist Tiecks Märchen ein Gebilde lyrisch-musikalischer Art. Hierauf weisen Tiecks eigene Worte im „Phantasus“ [1]). Hoffmann, der sie zitiert, fragt, ob sie wohl ausreichten, den Charakter des Märchens zu bestimmen [2]). Die Frage stellen heißt in diesem Falle sie verneinen. Hoffmann weiß, daß sein Märchen anderer Art ist, als das des Meisters.

Das Tiecksche Märchen zeigte einen ausgeprägten Dualismus von Alltagswelt und Wunderwelt. Dies waren die beiden Pole, zwischen denen der Weg des wandernden Helden lag. Sie erhoben sich als die Endstationen der in ihm gegensätzlich wirkenden Kräfte, und die eine war erreicht, wenn die andere am weitesten zurücklag; das Wunder fing dort recht an, wo die gemeine Wirklichkeit aufhörte. — Auch Hoffmann kennt die irgendwo fest lokalisierten Wunderwelten,

---

[1]) Schr. 4, 120.

[2]) W. V, 272 $_{38}$ f.

aber ihre Bedeutung tritt mit den Begriffen des Räumlichen, die bei Tieck eine so bezeichnende Rolle spielen, zurück. Für Hoffmann ist nicht der Gegensatz und die Distanz zwischen Wunder und Alltag das Charakteristische, sondern ihre Einheit und Verschmelzung, ihr kaleidoskopisches Durcheinanderschillern, die Entwicklung des Wunderbaren aus dem Gewöhnlichsten und wiederum die Einspinnung jenes in die Formen der Alltäglichkeit (welches bei Tieck sich nur beschränkt findet und ohne die Virtuosität, die sein Schüler darin bekundet). Nicht mehr ist das Wunder isoliert, da nicht, wie bei Tieck, das exzentrische Streben des Helden erst die Wunderwelt hervorzaubert, sondern die romantischen Jünglinge in Hoffmanns Märchen sind allenthalben, wo ihr innerstes Wesen die Dinge erfaßt, von Wundern umgeben; denn das Wunder ist für Hoffmann die Alltäglichkeit, gesehen mit dem Auge des Romantikers. Beide Dichter erkennen der subjektiven Funktion die entscheidende Bedeutung zu. Während es sich aber bei Tieck in erster Linie um die reine, freie Versinnlichung einer subjektiven Welt handelt, ist für Hoffmann die subjektive Modifikation (eigentlich eine Rückveränderung zur Wahrheit, eine Entschleierung) der gegebenen Welt das Charakteristische. In diesem Sinne sind Tiecks Wunder der äußern Realität transzendent — die Wunder eines Feenlandes oder Elfenreiches, eines Venus- oder Runenberges — Hoffmanns Wunder ihr dagegen vornehmlich immanent — die Wunder auf den Straßen Berlins oder Dresdens. Aus diesem Umstande aber zieht Hoffmanns Märchen seine objektive Lebensfülle. Wir sahen, wie bei Tieck alles Gegenständliche ohne eigenen Halt, alle Gestalten an sich ohne Spontaneität nur vom Helden ihr Leben borgten. Wie voller Aktivität und individueller Bestimmtheit sind diesen gegenüber die dämonischen Mächte in Hoffmanns Märchen! Und welche Fülle der Gestalten und Erscheinungen tritt hier ins Leben, dadurch, daß da nicht nur die Wunder der Poesie und der Phantasie, die positiven Wunder sozusagen, existieren, sondern auch die Prosa, das Philisterium, der nüchterne Rationalismus, das Wunderfeindliche ihr eigentümliches Wunder haben! Solche qualitative wie quantitative Bereicherung ergibt sich unmittelbar aus der Hoffmann eigentümlichen Kosmogonie der Wunderwelt, ihrem Herauswachsen aus der realen Welt mit ihren individuellen Formen und den schon in ihr bestehenden Gegensätzen von Natur und Unnatur, Leben und Tod, Wunderwirkendem und Wunderzerstörendem, als deren bloße Potenzierung und Personifizierung, als deren Kern und Quintessenz das Wunder hervorbrach. Hie Alltag, hie Wunder-

welt hieß es bei Tieck, während bei Hoffmann diese selbst sich wieder spaltet; und aus der Mannigfaltigkeit der Gegensätze, der Individualitäten der sich gegenüberstehenden Parteien mit ihrer Beweglichkeit und ihrem Zusammentreffen auf gleichem Boden, ergibt sich die bunte Willens- und Kampftätigkeit in Hoffmanns Märchen. Nun streitet es nicht mehr nur wie bei Tieck im Innern des Helden, sondern nun streiten zugleich auch die Gestalten außer ihm und über ihm; sie streiten um seine Seele, aber sie streiten dabei einen lebendigen Kampf unter sich. Statt der e i n e n lebensvollen Figur bei Tieck finden wir bei Hoffmann eine Fülle tätiger, strebender, willenskräftiger Gestalten, die allein oder im Bunde mit Mächtigeren ihr Ziel zu erreichen suchen. Der Charakter des Märchen hat sich geändert: die passive lyrisch-musikalische Zerflossenheit ist einem bewegten dramatisch-anschaulichen Leben gewichen.

Dieser Gegensatz spricht auch aus dem Stile der beiden Märchendichter. Über den „Blonden Eckbert" urteilt Ricarda Huch [1]): „Die Begebenheit an sich wäre nichts ohne die liebliche Sprechweise, die wie ein Geläut aus der Ferne an unser Ohr klingt." Für Hoffmann gilt eher das Umgekehrte: sein Realismus kümmert sich oft wenig um die akustischen Reize der Darstellung. Das Charakterische ist ihm jedenfalls wichtiger als das Wohltönende, so daß auch die Märchenschönheit eines „Goldenen Topfes" die Formen des realistischen Stiles keineswegs vermeidet. Hier wimmelt es ja von ganz alltäglichen Orts- und Zeitangaben. Der Held steckt mehr Geld zu sich als gewöhnlich, um einmal recht „schlampampen" zu können, und er schilt sich, nachdem er es durch seine Ungeschicklichkeit eingebüßt hat, einen „Kümmeltürken". Kraftausdrücke [2]), ironische, satirische, parodistische Stilelemente fehlen nicht. Solche Züge sind den Tieckschen Märchen in der Art des „Eckbert" vollkommen fremd. Sie würden die schrillste Dissonanz in jenes „Geläut aus der Ferne" tragen und uns jäh emporreißen aus der traumhaften Versunkenheit, in die wir eingewiegt sind. Bereits im „Nadir" entdecken wir Stellen wie: „er schlug an die kleine Tür, ein Hund bellte ihm aus dem Hofe entgegen, der Wetterhahn des Daches knarrte im Winde, leise öffnete sich die Tür des Hauses, eine alte Frau trat heraus" [3]). Da haben wir schon die asyndetische Satzreihe, die für den „Blonden Eckbert" so bezeichnend ist. Die logische Verknüpfung fällt in diesem musika-

[1]) 1, 317.
[2]) Vgl. unser 2. Kap.
[3]) Schr. 8, 269.

lichen Stil, wo alles so weit vom Wachen und Wirklichen entfernt ist, ganz natürlich weg. Es ist das eigentliche Gegenstück zu den unförmigen Perioden, die Hoffmann zuweilen baut[1]).

Wir haben versucht, das Märchen unserer beiden Dichter im Querschnitt zu zeichnen. Für Tieck kamen die Märchen mit dem Pendel- oder Wandermotiv von „Nadir" bis zu den Naturmärchen des „Phantasus" als repräsentativ in Betracht, für Hoffmann diente der „Goldene Topf" zur Exemplifikation. In den Schöpfungen beider nahm die romantische Sehnsucht eine zentrale Stellung ein; hier wie dort handelte es sich um das Streben des Romantikers nach dem Ziel seiner tiefsten, seine Seele beherrschenden Wünsche, und kein Zweifel, daß Hoffmann diesen Grundzug des Tieckschen Märchens mit der Sympathie des Gleichfühlenden empfand. Genauer besehen aber unterschied sich das romantische Sehnen der beiden Dichter und damit auch ihrer Helden in ausgesprochenem Maße. Die Sehnsucht, die bei Tieck wesentlich negativ verläuft, erhebt sich bei Hoffmann zum Positiven. Sie führt hier zum Unendlichen, während sie dort ins Endlose geht. Im nähern und fernern Zusammenhange damit stellten wir uns die weitern hervorstechenden Unterschiede vor Augen, die Hoffmanns Märchendichtung von derjenigen Tiecks trennen, Unterschiede, die umso bedeutsamer sind, als beide Dichter in diesen

---

[1]) Für die Stileigentümlichkeit der Koordination kurzer Hauptsätze, mit Vorliebe ohne konjunktionale Bindung, ist Goethes „Märchen", „für die Romantik der Typus des naturphilosophischen Märchens" (nach Walzel, Zs. für deutsches Altertum LI, Anz. S. 83), Vorbild. (Vgl. z. B. Goethes Werke, 16, 267_{20} f., bes. etwa $267_{24/25}$: kein „aber"!). In einem Märchen, wie dem „Blonden Eckbert" findet etwas von Novalis' Gedanken an „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume" (Schriften 2, 308, Fragment 413), seine Erfüllung, die Tendenz zur alogischen Musikalisierung der Sprache, die Tieck kennzeichnet. „Man könnte sich . . . ein ganzes Gesprächstück von mancherlei Tönen aussinnen", heißt es im „Sternbald" (Sternb. 284_{15}) und in Tiecks Vorrede zu den „Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter" (Berlin 1803) ist die Rede von dem natürlichen „Bestreben, die Poesie in Musik, in etwas Bestimmt-Unbestimmtes zu verwandeln (S. XIII). Wie Tieck in diesem Sinne die Welt verflüssigt, haben wir früher beobachtet (s. unser 2. Kap). Daß bei Hoffmann dieses „Flüchtige, Verfließende, Rieselnde, Unbestimmte in Tiecks Manier" ganz selten anzutreffen sei, bei ihm der Gehörseindruck viel häufiger „zur Vorstellung von irgend etwas Körperlichem, Greifbarem" führe, hat O. Fischer in seiner Abhandlung über „E. T. A. Hoffmanns Doppelempfindungen" (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen CXXIII, 14) dargelegt. So kommt es, daß der „unmusikalische" Romantiker Tieck einen musikalischeren Stil schreibt als der musikalische Realist Hoffmann!

Schöpfungen ihr Eigenstes geben. Es ist demnach wohl verständlich, daß die direkte Beziehung Hoffmanns zu Tieck in der Märchendichtung nicht so sehr zwischen denjenigen Märchen sich findet, die als typische bis dahin in unserer Betrachtung sich gegenüberstanden. Es verhält sich eher so, daß besondere Abarten des Tieckschen Märchens auf Hoffmanns Standardmärchen eingewirkt haben, oder daß umgekehrt eine spezielle seltenere Modifikation des Märchens des jüngern Romantikers das Vorbild des Meisters widerspiegelt. Man kann behaupten: der Einfluß findet statt, wo einer der beiden Dichter sich aus der eigentlichen heimischen Sphäre seiner Märchendichtung entfernt. Diese Entfernung bedeutet dann zugleich in der oder jener Weise eine Annäherung an die natürliche Bahn des andern.

„Die Bergwerke zu Falun" werden kaum zu Hoffmanns Märchen gerechnet. Neben dem Stilunterschied ist es nicht zuletzt ihr tragischer Ausgang, der diese serapiontische Erzählung der glücklichen Märchenwelt Hoffmanns entrückt. Sie hat den düsteren Grundton der Tieckschen Märchen, unter denen offensichtlich der „Runenberg" als Vorbild gewirkt hat. Wir erkennen folgende Parallelen:

Die Liebe des Helden ist geteilt, einem irdischen und einem über- oder unterirdischen Wesen zugewandt (ein Grundmotiv bei Tieck wie bei Hoffmann). Zwischen diesem weiblichen Dämon und dem Helden steht die Gestalt des Mittlers. Es ergibt sich das Schema:

	Runenberg	Bergwerke
Übermenschliche Geliebte:	Die Schöne des Runenberges	Die Königin der Bergwerke
Mittler:	Der Fremde	Torbern
Held:	Christian	Elias Fröbom
Menschliche Geliebte:	Elisabeth	Ulla

Der Held der Geschichte ist seiner alten Lebensweise überdrüssig. Von der Ebene und seinem Gärtnerberufe zieht es Christian fort, von dem Meere und dem Seemannsleben Elis Fröbom. Aber wohin? In ihrer unentschlossenen, trübseligen Lage überrascht sie ein wegweisender Führer.

Runenberg. (Schr. 4, 217).	Bergwerke (W. V, 200 42).
„Indem er [Christian] fortgehen wollte, stand ein fremder Mann hinter ihm . . ."	„Da sprach eine tiefe rauhe Stimme dicht hinter ihm [Elis] . . ."

Ein Fremder ists, doch erscheint er den Jünglingen bald wie ein alter Bekannter:

Runenberg (ebenda).

„. . . der Fremde dünkte dem Jünglinge bald ein alter Bekannter zu sein.“

Bergwerk: (ebenda S. 201$_{7}$).

„Sowie Elis den Alten länger ansah, wurde es ihm, als trete . . . eine bekannte Gestalt ihm freundlich tröstend entgegen.“

Dem Helden wird ein Ziel gesteckt, Christian von dem Fremden nach dem Runenberge gewiesen, Elis von dem Bergmann Torbern nach den Bergwerken von Falun; und plötzlich, wie sie erschienen sind, verschwinden die beiden Führer und Verführer ohne Gruß.

Runenberg (ebenda S. 221).

„Mit diesen Worten stieg der Fremde schnell hinunter, ohne seinem Gefährten Lebewohl zu sagen, bald war er im Dickicht des Gebüsches verschwunden.“

Bergwerk (ebenda S. 204$_{15}$).

„Damit sprang der Alte hastig auf von der Bank und schritt von dannen, ohne Elis weiter zu grüßen oder sich nach ihm umzuschauen. Bald war er seinem Blick entschwunden.“

Nun erfüllt sich das Schicksal des Helden. Christian verliert sein Herz an die Schätze des Runenberges, verkörpert in einer schönen übermenschlichen Frauengestalt, während entsprechend Elis sich der Königin der Bergwerke ergibt. So sind sie den dämonischen Gewalten verpflichtet, und Verrat an ihnen begehen sie, indem sie zugleich einem irdischen Weibe ihre Neigung schenken, ja in ihm den erlösenden Engel erkennen: die finstern Mächte geben ihre Ansprüche nicht auf, und die Seele des Helden spaltet sich.

Runenberg (ebenda S. 236).

[Christian:] „. . . ich kann auf lange Zeit, auf Jahre, die wahre Gestalt meines Innern vergessen, und gleichsam ein fremdes Leben mit Leichtigkeit führen: dann geht aber plötzlich wie ein neuer Mond das regierende Gestirn, welches ich selber bin, in meinem Herzen auf . . .“

Bergwerke (ebenda S. 218$_{33}$).

[Elis] fühlte sich wie in zwei Hälften geteilt, es war ihm als stiege sein besseres, sein eigentliches Ich hinab in den Mittelpunkt der Erdkugel und ruhe aus in den Armen der Königin, während er in Falun sein düsteres Lager suche.“

So gewinnt die Liebe zum Dämon die Oberhand. Elisabeth, Ulla: die irdische Gattin oder Geliebte verblaßt.

Runenberg (ebenda S. 238).

[Christian:] „So habe ich mutwillig ein hohes ewiges Glück aus der Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen.“

Bergwerke (ebenda S. 217$_{33}$).

[Elis:] „Ist es denn nun noch dein Höchstes, daß du Ulla erworben? Du armer Tor! — Hast du nicht das Antlitz der Königin geschaut?“ —

Zuletzt kehrt Christian in die Berge zurück und der „Unglückliche ward seitdem nicht wieder gesehen.“ An Elis aber erfüllt sich an

seinem Hochzeitstage die eifersüchtige Rache der Königin: er endet in der Tiefe.

„Wie oft stellten Dichter Menschen, welche auf irgend eine entsetzliche Weise untergehen, als im ganzen Leben mit sich entzweit, als von unbekannten finstren Mächten befangen dar. Dies hat Theodor auch getan" — so urteilt der Serapionsbruder Cyprian über seines Genossen Erzählung [1]). — Zu jenen Dichtern gehört zweifellos in erster Linie Tieck.

Während der fatalistische, zur Tiefe führende Gang der Erzählung, während hinsichtlich des Stiles die geringe Objektivität und Lebendigkeit der Wunderwelt und ihrer Gestalten die „Bergwerke zu Falun" den eigentlichen Märchen Hoffmans entfremdet und sie dafür gewissen Tieckschen umso näher rückt, sind anderseits auch manche bedeutsame Züge zu nennen, die ebensosehr Hoffmanns Eigentum sind, als sie der Muse Tiecks fernliegen. Es ist zusammenfassend gesagt die Realistik, die reiche durch Studien in der Fachliteratur gewonnene Individualisierung der Bergwerke und des Bergmannslebens [2]) — eine solche Detailfülle, daß ihr Allzuviel sogar die Kritik der Serapionsbrüder hervorruft. Das ist etwas ganz anderes als Tiecks musikalische Stimmungspoesie, die alle bestimmte Klarheit vermeidet [3]).

Nicht minder weitgehend als der Zusammenhang zwischen „Runenberg" und „Bergwerken" ist die Berührung von Hoffmanns „Fremdem Kind" mit Tiecks „Elfen". Beides sind Kindermärchen, d. h. Märchen, in denen Kinder die Hauptrollen spielen. Bei Tieck ist es die kleine Marie, das Töchterlein eines Pächters, die hinter den rauchigen Hütten des vermeintlichen Zigeunervolkes das Elfenreich findet. Sieben Jahre weilt sie dort, bis der Elfenkönig kommt, den sie nicht schauen darf. Sie erhält einen kostbaren Ring und die Versicherung, die Ankunft des Königs werde den Fluren weit und breit Segen bringen; doch darf sie niemandem etwas von den Elfen erzählen, die sonst gezwungen sind, die Gegend zu fliehen. Marie gelangt wieder zu den ihren und heiratet Nachbars Andres. Eine gewisse Schwermut lastet auf ihr, indem sie sich ihres Lebens im Wunderreiche erinnert. Besonders schmerzt es sie, wenn ihre Angehörigen von den Zigeunern und

---

[1]) W. V, 222 f.

[2]) Vgl. Sucher S. 181 f.

[3]) Vgl. Arthur Sakheim, E. T. A. Hoffmann. Zürcher Diss. 1908. S. 175. — Daß die Legende von der klagenden Alraunwurzel, von der im „Runenberg" die Rede ist, in Hoffmanns „Königsbraut" wieder Erwähnung findet, stellt Sucher S. 103 fest.

Schelmen sprechen, die im dunklen Grunde wohnen; aber Marie darf ihre Wohltäter nicht verteidigen. Sie wird durch ein Töchterchen erfreut, daß sie Elfriede nennt, ein Kind von seltener Art und Schönheit. In der Einsamkeit einer alten Laube erblickt die Mutter ihr Töchterchen eines Tages im Spiel mit dem Elfenkinde Zerina, das im Elfenreiche einst schon ihre kleine Freundin gewesen ist. Nun schaut Marie öfters dem Glücke der beiden Kinder zu, und wird auch von Zerina gesehen, die sie freundlich zu warnen scheint. Da, als eines Tages Andres heftiger als sonst über das Zigeunergesindel sich ereifert, vergißt sich sein Weib und erzählt ihm die Geschichte ihrer Jugend. Die Folgen bleiben nicht aus: die Elfen ziehen fort, das ehedem blühende Land verarmt, Elfriede stirbt, und bald folgt dem Kinde auch die Mutter nach.

Das Verhältnis Elfriedens zu Zerina, dem Elfenmägdlein, wiederholt sich bei Hoffmann in dem Verhältnis der Kinder des Herrn Thaddäus von Brakel, Felix und Christlieb, zu dem „fremden Kinde" aus dem Wunderlande der Phantasie und Poesie. Und auch hierin herrscht Übereinstimmung: wie Zerina ehedem schon mit Elfriedens Mutter gespielt, so hatte einst das fremde Kind den Herrn Thaddäus von Brakel besucht, als er selbst noch ein Kind war. Aber später hatte er die schöne Bekanntschaft vergessen, er wußte selbst nicht wie, und erst kurz vor seinem Tode erinnert er sich lebhaft wieder seiner Jugendzeit und des holden Zauberkindes. Es ist bei Hoffmann das Vernünftigwerden, welches das unsprüngliche natürliche Band, das das Kind mit dem Wunderlande verknüpft, zerschneidet und den Zauber verscheucht. So erscheint hier gegenüber dem Tieckschen Märchen, in dem bloße Indiskretion das Unglück herbeiführt, das Motiv verinnerlicht, mit dem Anklang an die naturphilosophische Anschauung von dem noch ungetrübten harmonischen Verhältnisse des Kindes zur Natur zugleich psychologisch vertieft. Immerhin wird auch bei Tieck dieser Gesichtspunkt wenigstens berührt, wenn Zerina zu Elfrieden sagt[1]): „Ach, du liebes Wesen, so wie mit dir habe ich schon mit deiner Mutter gespielt, als sie klein war und uns besuchte, aber ihr Menschen wachst zu bald auf und werdet so schnell groß und vernünftig . . . .", und so fürchtet auch Elfriede bald zu Verstande zu kommen, altklug zu werden und dann die Freundin nicht wieder zu sehen. Anderseits tönt auch bei Hoffmann das Indiskretionsmotiv an. Herr von Brakel meint[2]): „Ich

---

1) Schr. 4, 385/386.

2) W. VI, 227 20 = H.-K. 6, 284.

dürfte ja nur den Kindern nachgehen in den Wald und erlauschen, was denn das für ein seltsames Wunderkind ist, das mit ihnen spielt, aber es ist mir so, als könnte ich den Kindern dadurch eine große Freude verderben ..." Im übrigen ist es namentlich die Zeichnung der Wunderwelt, in der Hoffmann in diesem Märchen Tiecks Spuren folgt. Freilich ergeben sich dabei gewisse Übereinstimmungen fast von selbst[1]). Aber schon die Rolle, die das künstliche (transzendente) Wunder im „Fremden Kinde" spielt, ist nicht eigentlich Hoffmannisch und weist auf Tiecks „Elfen" zurück.

Indessen fehlt dem „Fremden Kind" keineswegs das wesentlich Hoffmannische und namentlich auch nicht das Hoffmannische Wunder. Wir finden dieses in dem Hofmeister, den der Graf Cyprianus von Brakel seinem Bruder, dem bloßen „Herrn von" für die Erziehung seiner Kinder zuschickt. Dieser Hofmeister ist aber zugleich der böse Gnomenkönig Pepser und wiederum auch eine große häßliche Stechfliege — die charakteristischen Übergänge und Metamorphosen des Hoffmannschen Wunders! Pepser ist der böse Minister am Hofe der

[1]) Wie Marie in dem Tieckschen Märchen das Elfenreich betrat, da „umgab sie der bunteste, fröhlichste Blumengarten, in welchem Tulpen, Rosen und Lilien mit den herrlichsten Farben leuchteten; blaue und goldrote Schmetterlinge wiegten sich in den Blüten, in Käfigen aus glänzendem Draht hingen an den Spalieren vielfältige Vögel, die herrliche Lieder sangen, und Kinder in weißen kurzen Röckchen, mit gelockten gelben Haaren und hellen Augen sprangen umher, einige spielten mit kleinen Lämmern, andere fütterten die Vögel, oder sammelten Blumen und schenkten sie einander, andere wieder aßen Kirschen, Weintrauben und rötliche Aprikosen." „Marie .... fand die Früchte so süß wie sie noch keine geschmeckt hatte." (Schr. 4, S. 369/370). Aber Zerina weiß noch anderen Zeitvertreib: aus glänzendem Samenstaub läßt sie in aller Schnelligkeit Rosenbüsche, Lilien und Nelken, aus Pinienkörnern hohe Pinien hervorwachsen, mit denen zugleich die Kinder sich emporheben und in den Abendwolken schweben.

Sozusagen alle diese Züge kehren in den Wundern des „Fremden Kindes" wieder: Auch da gibt es Lilien, Rosen und Tulpen (W. VI, 229 10 = H.-K. 6, 286), oder Lilien, Nelken und Rosen (ebenda S. 231 8 = H.-K. 6, 289), Goldkäferchen (ebenda S. 225 8 = H.-K. S. 281) und herrlich singende Vögel (ebenda S. 231 12 = H.-K. S. 289). In der Heimat des Wunderkindes tummeln sich „viele tausend blank geputzte Kinder im Jauchzen und Jubeln umher", nur daß sie statt mit Lämmern, wie bei Tieck, mit zahmen Rehen spielen. Aber auch sie „werfen sich neckend mit Blumen ...., klettern auf schlanke Bäumchen und lassen sich vom Winde hin und her schaukeln", auch sie pflücken goldglänzende Früchte, die so süß und herrlich schmecken, wie sonst nichts auf der Erde" (ebenda S. 231 15 f. = H.-K. S. 289), und wie Zerina aus dem Samenstaub und den Pinienkörnern Blumen und Bäume hervorzaubert, so das fremde Kind aus Grashalmen „die schönsten Puppen" und aus kleinen Ästchen „kleine allerliebste Jäger" (ebenda S. 225 18 = H.-K. S. 281).

Feenkönigin, die Verkörperung der öden, platten, phantasielosen Vernünftigkeit, der papierenen Prosa, borniert und heimtückisch — so steht er, das Wunder des Wunderfeindlichen dem Wunder des Wunders im Kampfe gegenüber. Dieser dualistische Parallelismus durchzieht das ganze Märchen: jede Figur hat ihre Gegenfigur und alle diese Gestalten haben ihre Stelle zwischen den beiden Polen:

Natur, Poesie, Phantasie.				Unnatur, Prosa, Plattheit.
	Felix		Hermann	
(Feenkönigin)		Thadd. v. Br.	Graf v. Br.	Pepser
Fremdes Kind		Frau v. Br.	Gräfin v. Br.	
	Christlieb		Adelgunde	

Durch die Fülle der Gestalten und ihre reiche Individualisierung, durch die zwischen ihnen bestehenden Gegensätze und deren belebte Ausfechtung wahrt sich Hoffmann auch in dieser Dichtung, trotz aller Berührung mit Tieck, deutlich seine Eigenart.

Bis dahin war es Hoffmann, der gleichsam die gewöhnliche Fährte seiner Märchendichtung verlassend, sich in gewissen Punkten mit Tieck traf. Im folgenden verhält es sich umgekehrt: Tieck wird realistischer und kommt so seinerseits der Hoffmannschen Kunst näher. Es handelt sich um die beiden (mit den „Elfen") zuletzt entstandenen Phantasusmärchen, dem „Liebeszauber" und dem „Pokal". Freilich die Bezeichnung „Märchen" will hier nicht mehr recht passen. Bei Tieck, ganz anders als bei Hoffmann, stirbt das Märchenhafte an der Realistik; während bei Hoffmann die natürliche Welt das Wunder einschließt, schließt bei Tieck die Realistik des Alltags das Märchenwunder aus. Daher ist denn auch in den genannten Märchen Tiecks wenig davon zu finden, mit einziger Ausnahme der beiden Zauberszenen. Gerade diese aber, namentlich diejenige des „Liebeszaubers", haben dank ihrer eindringlichen, kräftigen Sinnlichkeit ihren Reiz auf Hoffmann auszuüben gewußt.

Die Gestalt eines schönen, im innersten Herzen unschuldvollen Mädchens, um seiner Liebe willen sich ausliefernd einer häßlichen dämonischen Alten und mit ihr verbunden in einer Situation des Entsetzens — dieser Komplex des Tieckschen „Liebeszaubers" kehrt wieder im „Goldenen Topf", in der unheimlichen Beschwörungsszene der Äquinoktialnacht, in jenem Liebeszauber, durch den Veronika den Studenten Anselmus zu gewinnen hofft. Die Übereinstimmung erstreckt sich bis aufs Einzelne.

„Liebeszauber“ (Schr. 4, 265 f.).

„Da kam sie gegenüber herein, so schön, wie er sie noch nie gesehen hatte, das braune Haar aufgelöst, wogte und spielte in mutwilligen Locken um den weißesten Nacken; sie war nur leicht bekleidet . . . .“ [die Alte] „kehrte zurück . . . .; das schöne Mädchen folgte ihr, blaß, entstellt; die schönsten Brüste ohne Hülle, aber das ganze Bild einer Statue von Marmor ähnlich.“

„Goldener Topf“ (W. I, 214 34 f. = H.-K. 1, 292).

„Nun siehst du deutlich das schlanke holde Mädchen, die im weißen dünnen Nachtgewande bei dem Kessel kniet. Der Sturm hat die Flechten aufgelöst, und das lange kastanienbraune Haar flattert frei in den Lüften. Ganz im blendenden Feuer der unter dem Dreifuß emporflackernden Flammen steht das engelschöne Gesicht, aber in dem Entsetzen, das seinen Eisstrom darüber goß, ist es erstarrt zur Totenbleiche . . . . So kniet sie da, unbeweglich wie ein Marmorbild.“ [1]).

Auch die Beschwörungsszene im „Pokal“ [2]) kann Hoffmann zu ähnlichen Bildern in seinen Schöpfungen angeregt haben: es sind hier zu nennen die Zitationen im „Zaches“ [3]) in der „Brambilla“ [4]) und in den „Geheimnissen“ [5]), die stark an den Pokal erinnern; auch den Stolz des Alten, keinerlei weitläufigen und schauerlichen Apparates zu bedürfen [6]) teilen Hoffmanns Magier [7]).

Von einem Nachklang der „Sieben Weiber des Blaubart“ im „Zaches“ war schon früher die Rede [8]): die Szene zwischen Prosper Alpanus und der Fee Rosabelverde am Kaffeetisch hatte in jenem Tieckschen Werk ihr Vorbild. Doch nicht nur das: wenn hier der Magier Bernard, Peter Berners Gönner, der Fee Almida mit ihrer Schutzbefohlenen, Adelheid gegenübersteht, so begegnet uns damit schon ganz die aus Hoffmanns Märchen und über dessen Märchendichtung hinaus so wohl bekannte Gruppe: Lindhorst-Anselmus contra Rauerin-

---

[1]) Näher als die immerhin noch harmlose Hexenküche des „Goldenen Topfes“ stehen dem „Liebeszauber“ Tiecks hinsichtlich des blutigen Greuels die ähnlichen Blutzauber in Hoffmanns „Ignaz Denner“ (W. III, S. 75, 87, 93 = H.-K. 3, 73, 90, 98). — An das grausige Ende des Liebeszaubers fühlt sich v. Maassen beim Schluß von Hoffmanns „Sandmann“ erinnert: H.-K. 3, XV.

[2]) Schr. 4, 397 f.

[3]) W. IV, 153 27 f. = H.-K. 4, 195.

[4]) W. X, 38 8.

[5]) W. XI, 137 8 f.

[6]) Schr. 4, 398.

[7]) Vgl. W. XI, 173 39 f.

[8]) S. unser 1. Kap. Über das vor der sinnlichen Begier des Helden zerstiebende Bild der aus Pokal, Spiegel oder Flasche zitierten Geliebten vgl. Buchmann S. 132.

Veronika, oder Prosper-Balthasar contra Rosabelverde-Zaches, nur daß bei Hoffmann im Gegensatz zu den „Sieben Weibern" das gute und daher siegende Prinzip in der Regel von den männlichen Zaubergewalten vertreten wird. Die Ausnahme fehlt nicht: in den „Irrungen" und ihrer Fortsetzung, den „Geheimnissen" steht der Kanzleiassistent und Magus Schnüspelpold auf der Seite des unwürdigen Gecken Theodor, die alte Aponomeria dagegen kämpft für das Recht der edlen griechischen Prinzessin. Aber weiter: wie die „Sieben Weiber" sind auch die beiden Erzählungen Hoffmanns, vornehmlich die „Geheimnisse", Tummelplätze der Satire und der romantischen Ironie. Bei Tieck will der Magier Bernard den Blaubart zum Romanhelden dressieren und ebenso will Schnüspelpold mit seinem Schützling Schicksal spielen. Aber beide erleben bei ihren Versuchen ein klägliches Fiasko. „Sie wissen", muß Bernard der Fee Almida am Ende gestehen, „daß Herr Peter Berner bisher mein Held war, an dem ich lenkte, erzog und schob. Das ganze Stück ist aber leider ganz anders ausgefallen, als ich es mir nur je konnte träumen lassen; er ist ungelehrig und hat mir meinen ganzen schönen Plan verdorben" [1]). Und anderseits schließt Schnüspelpold: „Ich büße die Schuld meiner Torheit, denn unerachtet aller meiner kabbalistischen Wissenschaft sah ich doch nicht ein, daß ein phantastischer Elegant zum Höheren ebensowenig zu brauchen ist, als ein Korkstöpsel . . ." [2]). So scheint Hoffmanns typisches Figuren-Ensemble in den „Sieben Weibern" vorgebildet zu sein; doch erstreckt sich die Übereinstimmung nicht über das Gerüst hinaus. Selbst in den beiden Griechennovellen, wo die kompositionelle Ähnlichkeit am meisten hervorsticht, zeigen die einzelnen Gestalten in ihrem Wesen — also vor allem Schnüspelpold verglichen mit Bernard, Baron Theodor mit dem Blaubart — nichts Gemeinsames von Bedeutung.

Blicken wir zurück auf den Weg, der hinter uns liegt. Es ist der Weg der romantischen Sehnsucht. Aus der Negation der Ironie war sie emporgestiegen zur Behauptung ihrer selbst. Doch diese Sehnsucht war leer, Form ohne Inhalt, bis ihr die Musik ihre Fülle spendete und sie erlöste von ihrem trockenen Schmachten. Diese Fülle aber war ein Meer ohne Bestimmtheit und Festigkeit, ein Wesen ohne Faßbarkeit und Dauer. Und die Sehnsucht rang nach dem Bleibenden. Da gab ihr die Liebe ein leibhaftes Objekt. Aber gerade an ihm

---

1) Schr. 9, 236.
2) W. XI, 150 27.

wird die Sehnsucht sich bewußt, daß solches nicht ihr eigentliches Ziel, daß dieses Ziel in der Welt der Dinge nicht existieren kann, da sie selbst Sehnsucht ist nach dem Unbedingten. Und so gibt es in dieser Welt keine Erfüllung, und keine Erfüllung da, wo diese Welt allein und ihre Gesetzlichkeit abgebildet wird, in der realistischen Dichtung. Das Märchen aber — Hoffmanns Märchen wenigstens — sprengt diese Fessel, übersteigt die Schranke, indem es in eine neue Welt führt, wo Ideal und Wirklichkeit zusammenklingen, und der Mensch Besitz ergreift vom Paradiese. Hier ist das Letzte erreicht. Die Alternative der Realistik, die schließlich immer nur ein Halbes gab, unseligen Besitz oder besitzlose Seligkeit, ist aufgehoben. Hier ist der Besitz selig und die Seligkeit wird besessen.

Sehen wir aber zu, was denn das für ein Glück ist, das ewig währt, dieses Glück des Hoffmannschen Märchenhelden, aus dem es kein tragisches Erwachen gibt. Wir finden, daß er ein herrliches Rittergut in einem schönen Lande bewohnt, einem Lande, wie es diese Erde nicht kennt, aber doch auch einem Lande mit Blumen und Bäumen, Farben und Düften und Musik, und vor allem widerstrahlt sein Paradies von der Seligkeit der Liebe, dieser Seligkeit, die für den Maler Berthold zur Hölle ward . . . . Auch der Märchendichter muß eine Herrlichkeit schaffen für menschliche Sinne und ein Glück für menschliches Gefühl, auch er kann die Wunder des Unendlichen nur im Endlichen erfassen und aus dem Staub des Endlichen aufbauen. Und so kommt auch im Märchen, nachdem das Höchste erreicht worden, der Himmel ausgespannt ist in seiner ganzen Pracht, der Umschlag. Nachdem der bunteste Teppich gewirkt worden ist, kommt die Auflösung: „Ist denn des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie?“ lautet am Schluß des „Goldenen Topfes“ die Frage. — Das Märchen ist der Ort der Objektivation; alles, das Höchste selbst, das Absolute, war objektiv geworden. Aber alle Objekte sind vergänglich, und alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Eine Welt der Objekte war im Märchen lebendig geworden, aber am Ende erhebt sich das Subjekt, welches sagt: alles ist nur durch mich, alles ist Geist. Am Ende tritt der Dichter selbst hervor und deutet diese Welt als eine Schöpfung der Poesie, der Phantasie, als eine Welt der Symbole. Und so steht am Ende, was am Anfang gestanden hatte: die Ironie.

Der **Schlußteil** sucht die Gegensätze, die in den vorausgehenden einzelnen Kapiteln zwischen Hoffmann und den beiden älteren Romantikern hervorgetreten sind, zur Synthese zu bringen. Die realistische Anschaulichkeit des Serapionsdichters hebt sich in voller Eigenart ab von der subjektiven Geistigkeit der beiden romantischen Stimmungs- und Gefühlspoeten. Demgegenüber aber erscheint als eigentümliche Antinomie das Streben Hoffmanns nach einem Paradies der Innerlichkeit, und anderseits der nicht seltene Ekel Tiecks und Wackenroders an einem überspannten Leben im Geiste und der verzweifelte Wunsch, sich der äußern Welt in Selbstentsagung werktätig hinzugeben. Es ist der starke Wirklichkeitsgehalt im Wesen und Leben Hoffmanns, der ihn gegen das Gift der verstiegenen romantischen Subjektivität immun macht und ihn ohne Gefahr den Weg nach innen beschreiten läßt. So erweist sich gerade der Realismus Hoffmanns als Fördernis romantischer Einkehr ins Innere.

Lebenslauf.

Ich wurde am 23. November 1892 in Basel geboren. Meine Eltern waren Franz Jakob Jost, Kaufmann, von Basel und von Brechershäusern (Bern), und Maria geb. Heale. Ich besuchte die Primarschule und das Gymnasium meiner Vaterstadt bis zur Maturität im Frühjahr 1911. Darauf studierte ich ohne Unterbrechung an der Universität Basel (während ich gleichzeitig mehrfach am Gymnasium vikarierte). Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten: Baumgartner, Brie, Bruckner, Geßler, Häberlin, Hecht, Hoffmann-Krayer, Joël, John Meier, Petersen, Unger, Jakob Wackernagel, Zinkernagel, und beteiligte mich an den Übungen der Herren Professoren Brie, Bruckner, Hecht, Hoffmann-Krayer, Joël, John Meier, Petersen, Unger. Aufrichtigen Dank schulde ich namentlich Herrn Prof. Petersen, der den Anstoß zur vorliegenden Arbeit gab und mir auch sonst ein guter Lehrer und Lenker war, sowie den Herren Referenten: Prof. Zinkernagel und Prof. Joël. Besonders gerne aber versichere ich Herrn Prof. Rud. Unger, dessen freundschaftlichen, anregenden Umgang ich genießen durfte, auch an dieser Stelle meiner dankbaren Treue.

W. J.

Altenburg
Piererſche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.